Sheridan Knowles' „Virginius"

und

sein angebliches französisches Gegenstück.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der Landes-Universität Rostock

vorgelegt von

Werner Klapp

aus Parchim.

Rostock,

H. Wintérberg's Buchdruckerei

1904.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Referent: Prof. Dr. Lindner.

Inhalt.

Kapitel I.

„Virginius“ Tragödie von James Sheridan Knowles.

§ 1. Persönlichkeit des Dichters.
§ 2. Geschichtliche Grundlage des Stückes.
§ 3. Gang der Handlung.
§ 4. Komposition.
§ 5. Charakteristik der Hauptpersonen.
§ 6. Kritik.
§ 7. a. Eine Parallele aus der Geschichte.
b. Eine Parallele aus der Litteratur.

Kapitel II.

„Lucrèes“ Tragödie von François Ponsard.

§ 1. Persönlichkeit des Dichters.
§ 2. Geschichtliche Grundlage des Stückes.
§ 3. Gang der Handlung.
§ 4. Komposition.
§ 5. Charakteristik der Hauptpersonen.
§ 6. Kritik.
§ 7. Sonstige Bearbeitungen desselben Stoffes.

Kapitel III.

„Virginius“ im Verhältnis zu „Lucrèce“.

§ 1. Verhältnis beider Stücke zu ihrer Quelle.
§ 2. Stellung der beiden Verfasser in der Litteratur.
§ 3. Würdigung beider Stücke.

Einleitung.

Beide Dichter, Knowles wie Ponsard, haben den Stoff zu ihrem Drama aus der römischen Geschichte genommen. Da nun Beide nicht das gleiche, sondern nur ein ähnliches Thema behandeln, so ergiebt sich meiner Ansicht nach daraus die Notwendigkeit, dass wir zunächst jedes Werk ganz für sich betrachten, dann erst beide einander gegenüber stellen und auf Grund der bei der Einzelbetrachtung erzielten Resultate ihre Ähnlichkeit, bezw. ihre Unähnlichkeit unter sich festzustellen versuchen. — Zum besseren Verständnis im allgemeinen, namentlich der Inhalts-Angaben und der Quellen-Untersuchungen, halte ich es für angebracht, der eingehenden Untersuchung jedes Stückes eine kurzgefasste Darlegung der dem Stück zu Grunde liegenden historischen Tatsachen vorauszuschicken, wobei gleichzeitig auf die nicht direkt zur Handlung gehörenden historischen Züge im Stück hingewiesen werden soll. So werden wir schon erkennen, wie sorgfältig unsre beiden Dramatiker, besonders Ponsard, sich den geschichtlichen Stoff zu eigen gemacht hatten.

Nachstehender Abhandlung habe ich folgende Ausgaben zu Grunde gelegt: **„Lucrèce“,** Tragédie de F. Ponsard, avec des notes par Dr. A. Scheller, 6me tome de »Chefs-d'œuvre Dramatiques de la Littérature Française« publ. par Dr. Schwalb.

Essen, chez G. D. Baedeker. 1852.

„Virginius“, a tragedy in »The Dramatic Works of James Sheridan Knowles«. A new edition in one Volume. London. G. Routledge & Co. Farringdon Street. New-York, 18, Beekman Street. 1858.

Erstes Kapitel.

„Virginius“
Tragödie von James Sheridan Knowles.

§ 1.
Persönlichkeit des Dichters.[1]

James Sheridan Knowles wurde am 12. Mai 1784 in Anne Street zu Cork in Irland geboren. 1792 siedelte er mit seinen Eltern nach London über. Von 1806 ab wirkte er als Schauspieler in verschiedenen Städten, auch in London, jedoch ohne entschiedenes Talent zu verraten. Dagegen fand er bald als dramatischer Dichter Beachtung. Im Jahre 1838 unternahm er eine Reise nach den Vereinigten Staaten, wo er dramatische Vorstellungen gab. Seit 1845 entsagte er ganz der Bühne. Im Roman-Fache, dem er sich jetzt zuwandte, war er weniger glücklich. Während seiner letzten Lebensjahre ergab er sich der theologischen Polemik, veröffentlichte einige Streitschriften gegen den

[1]) cf die ausführliche Biographie b. Hasberg »James Sheridan Knowles' Leben u. dramatische Werke« Diss. Lingen 1883. p. 10 f. giebt H. ein Verzeichnis der Biographien Knowles'. Vgl. ferner Allibone »Dictionary of English Literature and British and American Authors«. London 1885. Bd. II p. 1043 f.

Katholizismus und reiste als baptistischer Laienprediger im Lande umher. Nach langem, schwerem Leiden starb er zu Torquay am 30. November 1862.

Obwohl wenig bekannt, kann Knowles doch als der fruchtbarste unter den neueren englischen Dramatikern, ja als der Erneuerer des klassischen Dramas in England bezeichnet werden. Zu seinen vorzüglichsten und volkstümlichst gewordenen Dramen gehört zweifellos das Römerdrama »**Virginius**«, welches 1820 zum ersten Male in Glasgow, bald darauf auch im »Covent Garden Theatre« zu London aufgeführt wurde.

§ 2.

Geschichtliche Grundlage des Stückes.

Die neuen Dezemvirn des Jahres 450 v. Chr., deren Führung Appius Claudius und der Plebejer Spurius Oppius übernahmen, traten ihr Amt unter grossen Erwartungen der ganzen römischen Bevölkerung an. Bald aber zeigte sich, dass der Mann, welcher durch Herkunft und geistige Überlegenheit unter seinen Amtsgenossen überwiegenden Einfluss besass, seine Mitbürger bitter getäuscht hatte. Es war Appius, dessen Freundlichkeit, Gerechtigkeit und Milde man allerorten während seines ersten Dezemvirats gerühmt hatte.[2] Jetzt, mit grosser Stimmenmehrheit — freilich durch sein eignes Zutun[3] — wiedergewählt, legte er

---

[2]) cf. I, 1: Appius, that in the first decemvirate was a god to the people!

[3]) cf. I, 1 Virginius: He laid down his office of decemvir to be re-elected into the decemvirate.

plötzlich die Maske der Popularität ab und zeigte sich als einen würdigen Sprössling seines volksfeindlichen Geschlechts, als den schonungslosesten Verfechter der Ansprüche der stolzen Adelspartei. Sein Ansehen, seine Unverfrorenheit, schliesslich der Anteil, den er seinen Kollegen an der angemassten Gewaltherrschaft gewährte, kettete diese fest an ihn. Die Patrizier aber beugten sich, wie einst vor den Königen, so auch vor dieser obersten Behörde, zumal da sie sich ja zum grösseren Teil aus Männern ihres Standes zusammensetzte. Das Volk ertrug anfangs stumm, ratlos, führerlos das Joch der selbstgewählten Tyrannen.[4] Unter diesen argen Verhältnissen erwarteten die Plebejer natürlich mit Ungeduld den Ablauf des Amtsjahres dieser Blutsauger. Doch der Termin ging vorüber, und die Zwingherrn machten nicht die geringsten Anstalten zur Wahl von Konsuln. Das Volk, wie geschlagen und an den Gehorsam gegen das Gesetz gewöhnt, erhob keine Einsprache. Die Herren des Staates zogen jetzt die Zügel noch straffer an. Züchtigungen und Hinrichtungen waren an der Tagesordnung. — Zu den inneren Übeln aber gesellten sich bald auch äussere. Die wilden Äquer verwüsteten das römische Gebiet und bedrohten die Bundesstadt Tus-

---

[4]) cf. I, 1 Virginius: They ride you — sweat you — curb you-lash you — and — You cannot throw them off with all your mettle! — II, 4. Dentatus: You made these decemvirs! = You are strangely discontented with your own work! What you build, you build, except it be for your own good. — There you are bunglers at your craft!

culum[5], während die Sabiner von der anderen Seite mit grosser Heeresmacht anrückten.[6] Im Verlauf dieses Krieges sollte das Missvergnügen der Bürgerschaft über den unerträglichen Druck zum Ausbruch kommen. In höchster Erregung und Ratlosigkeit beriefen die Dezemvirn sofort den Senat zu einer Versammlung[7], in welcher schliesslich die Mobilmachung von zwei Heeren beschlossen wurde.

8 Dezemvirn sollten den Oberbefehl führen; die beiden anderen, Appius Claudius und Spurius Oppius, die städtische Verwaltung und die Bezähmung der widerspenstigen Menge übernehmen. Doch was für ein erbärmliches Heer führten die Feldherrn in's Feld! Schon ihre Unerfahrenheit liess einen schlimmen Ausgang des Krieges vermuten. Es kam in der Tat so. Von Anfang an folgte Niederlage auf Niederlage[8], bis endlich auf inständiges Bitten der Dezemvirn vom Senat Hülfstruppen nachgesandt wurden. Einer der umsichtigsten und tapfersten Kämpfer, zugleich aber auch einer der entschiedensten Gegner des Dezemvirats, war der plebejische Centurio L. Siccius Dentatus.

---

[5]) cf. II, 3. Marcus: The Aequi—Still press upon us. — I, 1 Icilius: Dentatus, that alone, at the head of the veterans, vanquished the Aequi for you.

[6]) cf. II, 1 Lucius: The Sabines are in force upon our borders.

[7]) cf. II, 1 Num: They (=decemvirs) dared not have armed a single citizen without the order of the senate.

[8]) cf. II, 4. Dentatus: Rome has seen its haughty masters fly before chastisement, like slaves-returning cries for blows-and all this of your decemvirs, gentlemen! — A common soldier of a year's active service would take his measures better. Generals! Our generals were wont to teach us how to win battles. Tactics are changed; your generals instruct us how to lose them!

Freimütig und furchtlos warb er Anhänger für seine Partei[9], die das Ziel verfolgte, die Dezemvirn durch einen Gewaltstreich zu stürzen und dann die alte Behörde, die Volkstribunen wieder einzusetzen.

Die Befehlshaber hatten bald ein wachsames Auge auf den gefährlichen Gegner[10], und gerne hätten sie ihn öffentlich bei Seite geschafft. Sie wählten jedoch einen weit schimpflicheren Weg. Sie liessen ihn durch Meuchelmord beseitigen[11], der aber bald entdeckt den in den Gemütern schon lange gährenden Zorn auf die Spitze trieb.[12] Nur der geleistete Kriegseid erhielt noch die äusserliche Ruhe aufrecht.

In der Stadt ging es unterdessen nicht anders zu. Hier spielte sich der Aufsehen erregende Vorfall ab, welcher dem Dezemvirat ein Ende bereitete, und den unser Dichter Knowles zum Gegenstand der zu untersuchenden Tragödie machte.[13] Natürlich war es wieder Appius, der dies beispiellose Ereignis und dessen für ihn und seine Kollegen schwere Folgen veranlasste.

[9]) cf. II, 3 Marcus: Dentatus—That over-busy, crabbéd veteran—Walks up and down among the people, making—Your plans his theme of laughter.

[10]) cf. II, 3. App.: . . . It puts us on—Our guard against his bite. — A dungeon — Would do good service to him! Once within, Strangling were easy! We must stop his mouth — Unwholesome food—or liquor.

[11]) cf. III, 4 Vibul.: They fell into an ambush — He was slain.

[12]) cf. III, 5 1. Soldier: There has been treachery here! — Now, that I remember, they made a sudden halt, when we came in sight of them at the foot of the mountain — Mark'd you not, too, with what confused haste they told their story, directed us, and hurried on to the camp?

[13]) Zum besseren Verständnis der Quellenuntersuchung (p. 77 ff.) wollen wir hier kurz den Hergang erzählen, wie wir ihn aus der Überlieferung kennen.

Obwohl schon in höherem Alter, wandelte ihn die unwiderstehliche Lust an, die junge, bildschöne Tochter des Plebejers Lucius Virginius, der grade als Centurio mit dem Heere zu Felde lag, auf irgend eine Weise in seine Gewalt zu bekommen. Da Verlockungen bei diesem ehrbaren Mädchen von vornherein aussichtslos waren, musste er Wege finden, sie auf gewaltsame Weise sich zu eigen zu machen. Mit dieser schwierigen Aufgabe wurde sein ergebener Klient Marcus Claudius betraut. Unter dem Vorwande, sie sei die Tochter seiner Sklavin, sollte er sie auf dem Wege zum Forum[14] ergreifen und, falls sie sich sträube mitzugehen, und ihr Hülfe geleistet würde, sie vor den Richterstuhl des Appius zur Entscheidung der Streitfrage schleppen. Der Plan wurde ausgeführt. Alles kam so, wie die Schurken vorausgesetzt hatten. Eine grosse Menge Volks, teils von Mitleid, teils von Neugierde getrieben, folgte dem Räuber zum Richterstuhle, wo der Verabredung gemäss schon Appius seiner Ankunft harrte. Bald erschienen auch die nächsten Anverwandten des Mädchens. Der Kläger und zugleich Beklagte brachte Beweise für seinen Anspruch auf sein Opfer vor und bat den Richter, ihm sein Eigentum zuzusprechen, was dieser unter Anführung sinnwidriger Gründe tat. Da brach die Wut der Menge hervor; und besonders der Oheim des unglücklichen Opfers, Publ. Numitorius, und ihr Verlobter Luc. Icilius flehten laut um Beistand für die unschuldig

[14]) cf. Livius III, 44, wo erklärend hinzugefügt ist: namque ibi in tabernis litterarum ludi erant.

Verurteilte. Appius geriet in Furcht, er vertagte die Verhandlung bis zum Verhör des Vaters der Virginia. Sofort sprengten Eilboten dem Heere nach, und glücklich entging Virginius den Geheimboten des Appius, welche ihn auf seinem Posten halten sollten.

Am nächsten Tage, nach der Ankunft des Vaters der Virginia, begann die Verhandlung von neuem. Appius, entschlossen, auf jeden Fall das Urteil zu Gunsten seines Klienten, das heisst zu seinen Gunsten zu fällen, liess seinen Starrsinn durch die schmerzerfüllten Beteuerungen des Vaters nicht beugen, sondern sprach unter Androhung von Gewalt das Mädchen dem Claudius als Sklavin zu. Das wutschreiende Volk wird von bewaffneten Schergen zurückgetrieben; die Verwandten bleiben allein vor dem ungerechten Richter zur Seite des jammernden Mädchens. Virginius bittet um eine letzte Unterredung mit seinem entrissenen Kinde und dessen Amme. Sein Wunsch wird, da er völlig harmlos erscheint, erfüllt. Kaum aber ist er mit ihnen an eine Fleischerbude getreten, ergreift er ein Messer, das er zufällig auf einer Fleischbank erblickt, uud stösst es kurz entschlossen der Tochter in die Brust. Lautlos fällt sie nieder; er mit der Mordwaffe in der Hand, stürmt wie im Wahnsinn davon dem Mons Algidus zu, wo das Heer lagert. —

Entrüstet über diesen neuen Frevel eines Dezemvirn vergessen die Soldaten den Fahneneid, zurück geht es nach Rom auf den Aventin, den Wohnsitz der Plebejer. — Nicht weniger Eindruck rief der Tod der Virginia unter

der Bürgerschaft in der Stadt hervor. Hier entfachten Oheim und Verlobter des unglücklichen Mädchens die Wut des Volkes; die Greuel eines Bürgerkrieges schienen unvermeidlich. Die Patrizier zogen sich schleunigst auf den Palatin und das Kapitol zurück. Unter der Führung des Marcus Duilius wanderte die ganze Bürgerschaft nach dem Mons Sacer aus. Das Resultat war: die Dezemvirn wurden abgesetzt und die beiden Volksfreunde Lucius Valerius und Marcus Horatius zu Konsuln, Virginius, Numitorius und Icilius u. a. zu Tribunen gewählt.[15]

Virginius, der tiefgebeugte Vater, erlangte ohne Schwierigkeiten die Verurteilung des Appius. Im Kerker beschloss dieser jedoch, wie Livius lib. III, cap. 58 berichtet, seine Tage durch Selbstmord, bevor der Tag des Blutgerichts anbrach. Der andere Führer der Dezemvirn, Sp. Oppius, endete auf gleiche Weise im Gefängnis; die übrigen Genossen nebst M. Claudius, dem elenden Werkzeug des Appius, gingen in die Verbannung. So führte der Tod der Virginia eine Staatsumwälzung herbei; die Knechtschaft des Volkes ging in gesetzliche Freiheit aus.

---

[15]) cf. V, 1 Vibul.: Honorius and Valerius are elected—To the consulate. Virginius is made tribune.

§ 3.

Gang der Handlung.[16]

Act I.

Scene 1.

Schauplatz: Eine Strasse in Rom.

Virginius drückt sein Missvergnügen über die Wahl des App. Claudius zum Dezemvir aus. — Er erzählt dem Icilius, dass er durch Dentatus über den Verlauf und das Ergebnis der Wahlen genau unterrichtet ist. — Dem erscheinenden Appius jubeln alle zu ausser Dentatus, der ihre Wahlen bespöttelt. Icilius beschützt hn vor der Wut des Volkes.

Scene 2.

Schauplatz: Haus des Virginius.

Virginius lässt sich über seiner Tochter Liebesgeheimnis aufklären und dann sie holen. — Vergebens versucht er, ihr ein Geständnis zu entlocken. — Dentatus erscheint und empfiehlt ihm Icilius als Schwiegersohn. Virginius jedoch verschmäht ihn, weil er in ihm einen heimlichen Anhänger der Dezemvirn erblickt. —

Voll Schmerz teilt Virginia dem Icilius den Verdacht ihres Vaters mit. Beide gestehen sich ihre innige Zuneigung zu einander. — Virginius und Dentatus kehren zurück. Ersterer erkennt Icilius' antiklaudinische Gesinnung.

---

[16]) Den Jnhalt der weniger wichtigen Scenen werden wir möglichst kurz, den der Hauptscenen etwas ausführlicher angeben.

Act II.

Scene 1.

Schauplatz: Eine Strasse.

Numitorius teilt dem Lucius, Bruder des Icilius, mit, dass die Dezemvirn ein Heer gegen die eindringenden Sabiner ins Feld führen. Nur Appius bleibt als Wachhaber in der Stadt zurück.[17]

Scene 2.

Schauplatz: Haus der Virginia.

Virginius stellt seinen Freunden einen Siegesschmaus nach glücklichem Ausgang des Krieges in Aussicht und spricht dann feierlich seine Tochter dem Icilius zu. — Das Liebespaar sucht sich in Liebesbeteuerungen gegenseitig zu überbieten. — Virginius erbittet von den anwesenden Zeugen die Bestätigung des ehelichen Gelübdes seiner Kinder. Herzliche Verabschiedung und Aufbruch zum Kampf.

Scene 3.

Schauplatz: Haus des Appius.

Appius rühmt die Wahl der Dezemvirn und das Gedeihen der Tyrannei in Rom. Claudius dämpft seinen Übermut durch die Meldung einer Niederlage, Marcus durch den Bericht von Dentatus' gefährlichem Einfluss auf das Volk. Sie gehen zum Forum, um letzteren zur Rede zu stellen.

---

[17]) Über Knowles' Abweichung von der Überlieferung vgl. p. 4 und p. 80.

Scene 4.

Schauplatz: Das Forum.

Dentatus erscheint von Bürgern umgeben und hält ihnen wieder ihre verderbliche Wahl der Dezemvirn vor. Da erscheint Appius. Dentatus erkühnt sich, ihm die völlige Unfähigkeit der Dezemvirn als Feldherrn vorzuwerfen. Dieser billigt scheinbar seine Offenheit und sein richtiges Erkennen der Sachlage und gewinnt ihn zum Mitfeldherrn. Beide hoffen auf guten Erfolg. — Während Appius den Prozess eines Plebejers schlichtet, geht die schöne Virginia im Gespräch mit ihrem Oheim Numitorius über das Forum. Appius ist von ihrem Anblick wie geblendet, er vertagt die Verhandlung und bittet Claudius flehentlich, sofort alles aufzubieten, um ihn in den Besitz des Weibes zu setzen.

Act III.

Scene 1.

Schauplatz: Haus des Appius.

Claudius berichtet dem Appius die Erfolglosigkeit seines Versuches, die Amme der begehrten Jungfrau als Vermittlerin zu gewinnen. Neuer Plan: Er soll sie unter dem Vorwande, sie sei die Tochter einer Sklavin seines Vaters, ergreifen.

Scene 2.

Schauplatz: Eine Strasse in Rom.

Während sich Lucius mit einigen Bürgern über den Verlauf des Krieges unterhält, schleppt Claudius,

verfolgt von der Amme Servia und einer Menge Volks die Virginia an ihnen vorbei zum Forum. Keiner vermag, dem Räuber Einhalt zu tun.

Scene 3.

Schauplatz: Das Forum.

Claudius gelangt mit seinem Raube vor das Tribunal des Appius. Abermals begründet er sein Anrecht auf die Jungfrau; Appius stimmt ohne weiteres zu. Numitorius erkennt er nicht als Verwandten und Verteidiger des Mädchens an. Icilius erscheint und erklärt sich als den Verlobten der Geraubten. Die Menge beschützt ihn vor Gefangennahme durch die Liktoren. Appius gerät in Angst und entscheidet: Die Verhandlung soll auf den folgenden Tag verschoben, Viginia bis zum Verhör des Vaters in Freiheit gesetzt werden. Icilius beruhigt die Braut und bittet das Volk um Fürsprache für sie und Verbreitung der ruchlosen Tat.

Scene 4.

Schauplatz: Das Lager.

Die Dezemvirn Spurius Oppius und Vibulanus erfahren von Marcus, dass Dentatus aus dem Wege geräumt ist.

Scene 5.

Schauplatz: Ein Gebirgspass.

Virginius steht klagend an der Leiche des Dentatus. Lucius erscheint und teilt dem Virginius die Vorladung

vor Appius, und nach langem Zögern auch den Grund derselben mit. Laut klagend stürzt dieser davon.

Act IV.

Scene 1.

Schauplatz: Haus des Numitorius.
Vorbereitung der Katastrophe.

Virginia schaut verzweifelt nach ihrem Vater aus. Icilius erscheint und mahnt zum Aufbruch zum Forum. Da tritt Virginius ein, teilt ihnen Dentatus' Ermordung mit und ermutigt Virginia. Dann brechen Alle voll Vertrauen zur Gerichtsstätte auf.

Scene 2.

Schauplatz: Das Forum.
Die Katastrophe.

Appius, der, zumal in Rücksicht auf den Tod des Dentatus, am Gelingen des Anschlages zweifelt, wird von Claudius ermutigt. — Virginius erscheint mit seinen Anhängern. — Appius lässt die Sklavin des Claudius schwören, die Mutter der Virginia zu sein. In höchster Erregung beteuert Virginius seine Vaterschaft und erklärt den Schwur der Sklavin für eine grenzenlose Lüge. — Nachdem Appius zur Sicherheit die herbeigeholten Truppen hat vortreten lassen, spricht er das Mädchen dem Claudius zu. Laut flehend bittet Virginius das Volk um Beistand gegen den ungerechten Richter. Dieses dringt zwar vor,

zieht sich aber sofort wieder feige zurück. Vater, Tochter und Schwiegersohn sehen sich verlassen und dem Urteil des Wüstlings preisgegeben. Icilius wird abgeführt. Virginius benutzt die zur letzten Unterredung mit seiner Tochter und deren Amme bewilligte Zeit, indem er sein unschuldiges Kind vor den Gelüsten des Appius durch Erstechen bewahrt. Dann bricht er sich Bahn durch die Reihen der erschrockenen Soldaten und entflieht. —

Hier möge eine mehr zufällig gemachte Beobachtung eingefügt werden, deren Erwähnung freilich bei dem Zweck dieser Abhandlung nicht unbedingt erforderlich ist, unsrer Ansicht nach aber dennoch von Interesse sein dürfte. Ausser der oben erwähnten, dieser Abhandlung zu Grunde gelegten Ausgabe — The Dramatic Works of James Sheridan Knowles. A new edition in one Volume, London 1858 — steht uns noch eine ältere zur Verfügung: The British Theatre. A Collection of the best dramatic Pieces, revised and corrected by Prof. Burckhardt, Berlin 1836 bis 1838, b. Behr. In dieser Ausgabe findet sich am Ende des 4. Aktes ein längerer Zusatz, den jene nicht enthält. Der Inhalt ist in Kürze folgender: Die Volksfreunde Honorius — nach der Überlieferung Horatius genannt — und Valerius erscheinen in dem Augenblick, wo Appius seinen Liktoren den Befehl giebt, Virginia's Leiche dem drohenden Icilius zu entreissen. Ihr Zureden ermutigt und erbittert das Volk, es entwaffnet nach kurzem Ringen die Liktoren und vertreibt Appius mit seinem ganzen Anhang. Icilius beklagt

sich, dass die Bürger erst jetzt, wo es zu spät ist, energisch eingreifen und überlässt ihnen die Leiche der Braut, durch deren Anblick auf offener Strasse die allgemeine Entrüstung und die Sehnsucht nach Freiheit hervorgerufen werden soll. — Wir erfahren durch diesen Zusatz also nur, wo die Leiche unmittelbar nach dem Vorfall bleibt, während wir sie nach der anderen Ausgabe erst am Ende des 5. Aktes — um dies gleich vorwegzunehmen — als Asche in der dem Vater vorgesetzten Urne wiederfinden.

Festzustellen, ob diese Worte der Feder des Dichters selbst entstammen oder später zum besseren Verständnis von einem Verbesserer hinzugefügt sind, dazu fehlen mir leider die nötigen Hülfsmittel. Immerhin bleibt es höchst unwahrscheinlich, dass die Leiche so schnell verbrannt werden konnte, dass wir sie am Ende des 5. Aktes schon in Form von Asche wiedersehen.

Act V.

Scene 1.

Schauplatz: Eine Strasse.

Vibulanus meldet dem Appius die Wahl des Honorius und Valerius zu Konsuln, des Virginius zum Tribunen; er rät ihm, sich in Sicherheit zu bringen. — Icilius begegnet ihnen und lässt sofort Appius gefangen nehmen.

Scene 2.

Schauplatz: Haus des Virginius.

Virginius, von Numitorius begleitet, langt in seinem Hause an. Seit seiner Tat hat er den Verstand verloren, er bietet das Bild eines völlig gebrochenen Menschen. Nur nach seiner Tochter verlangt er unaufhörlich. — Lucius meldet die Aufwiegelung des Volkes durch Appius' Anhänger. Numitorius eilt hin. Virginius stürmt in's Gefängnis, um in seinem Wahne Virginia den Armen des Wüstlings zu entreissen.

Scene 3.

Schauplatz: Ein Kerker [des Appius].

Appius ist in seiner Einsamkeit verzagt, er will sich vergiften. Da erscheint Vibulanus und flösst ihm neuen Mut ein durch die Mitteilung, dass die Bürgerschaft von seinen Freunden für ihn gewonnen wird. Appius schwört den Plebejern furchtbare Rache. — Virginius stürzt herein und fordert seine Tochter; er bekennt sich als wahnsinnig, sieht die geschändete Tochter in seiner Umnachtung und wirft sich auf Appius, um ihn zu töten. Beide verlassen ringend den Kerker. — Numitorius erscheint mit Gefolge und findet den Kerker leer.

Scene 4.

Schauplatz: Ein anderer Kerker.

Numitorius und seine Begleiter finden den Virginius kniend vor der Leiche des Appius. Als sie ihn wieder-

holt angerufen haben, erkennt er schliesslich die Stimme des Icilius, welcher ihm die mit der Asche seiner Tochter gefüllte Urne giebt. Ihr Name bewirkt, dass der Wahnsinn schwindet. Unter dem tiefen Eindruck des einstigen Glückes und seines jetzigen Schmerzes entquillt ein Tränenstorm seinen Augen. Mit dem Klagerufe »Virginia« gleitet er an die Brust des Icilius.

§ 4.
Komposition.

Was den Aufbau der Handlung betrifft, so steht Knowles' Werk entschieden auf der Höhe und kann selbst den besten dramatischen Erzeugnissen Englands würdig zur Seite gestellt werden. Der eigentliche Kern des Stückes blickt überall durch. Der Leser kann den Faden nicht verlieren, der ihn gleichmässig zum Ziele führt. Mit grossem Geschick und ganz den Regeln der Kunst entsprechend sind die vier ersten Akte aufgebaut. Gleich im Eingang der Tragödie macht uns der Dichter mit den zum Verständnis der eigentlichen Sache unbedingt notwendigen geschichtlichen Tatsachen bekannt. Aus dem Munde der Hauptperson, des Virginius, und des alten Römertypus Dentatus hören wir, wie zerrüttet die Verhältnisse des einst so mustergültigen römischen Staates unter der zügellosen Herrschaft der Dezemvirn liegen. Mit Nachdruck werden wir auf diese beiden Männer hingewiesen, in denen noch die letzten Reste echt römischen Geistes

zu erkennen sind. — Mit welcher Kunst versteht es dann in der zweiten Scene der Dichter, unser volles Interesse, ja Verehrung für die jugendliche, liebreizende, von heisser Liebe durchglühte Virginia zu gewinnen. Um so schmerzlicher wird uns hernach ihr tief trauriges Ende berühren: ein unverkennbares, feinsinniges Kunstmittel zur Erzielung eines sicheren Erfolges. Auch ihr treuer Geliebter Icilius tritt uns sofort in seiner jugendlich-frischen Kraft und vornehmen Bescheidenheit entgegen. Dann die nächst Virginius wichtigste Persönlichkeit: Appius Claudius. Gleich bei seinem ersten Auftreten (II, 3) lässt er uns einen tiefen Blick in sein von bösen Lüsten erfülltes Innere tun. Wie man aber bei solchen Naturen gewöhnlich beobachten kann, hinter seiner Prahlerei und Furcht einflössenden Energie ist ein grenzenloser Kleinmut und eine memmenhafte Feigheit verborgen. Beide so entgegengesetzte Charakterzüge offenbaren sich sogleich in wenigen Worten. Noch im zweiten Akte lernen wir die letzte wichtige Persönlichkeit, den ehr- und charakterlosen Helfershelfer des Appius kennen. So sind wir unerwartet schnell in den Mittelpunkt der Handlung eingeführt. Die Hauptpersonen sind in harmonischer Aufeinanderfolge an unsrem Auge vorübergezogen und haben ihre guten, bezw. schlechten Eigenschaften klar zu erkennen gegeben. Dieser im Fluge gewonnene Eindruck wird nun von Scene zu Scene mehr befestigt; damit wird natürlich auch unser Interesse von Stufe zu Stufe — schon durch den häufigen Scenenwechsel — gesteigert

bis wir schliesslich auf den Höhepunkt gelangt uns des Ausdrucks der inneren Befriedigung nicht enthalten können. Der Dichter hat seinen Zweck erreicht.

Nicht so gut wie die vier ersten Akte ist ihm der fünfte Akt gelungen. Dieser hat manche herbe Kritik über sich ergehen lassen müssen; ja man hat sogar vielfach seine Existenzberechtigung abzusprechen versucht. Allerdings ist er in ästhetischer Beziehung von geringem Werte, auf der Bühne aber eine gewaltige Wirkung hervorzurufen vollauf geeignet. Diesen Zweck sollte er sicherlich auch in erster Linie erfüllen. Er ist offenbar mehr auf scenische Effekte berechnet, daher auch die auffallenden Abweichungen von der sonst streng befolgten Quelle.

Nach unsrer Ansicht hätte dieser Akt überhaupt ganz wegfallen können; denn der Tod der Virginia und der furchtbare Fluch, den der Vater, das bluttriefende Messer in der Hand, gegen Appius ausstösst, sind von solcher erschütternder Wirkung, dass weder der Leser noch der Hörer eine Fortsetzung beanspruchen könnte. Aber ohne unseren dargelegten Standpunkt zu verlassen, müssen wir andrerseits doch zugestehen, dass wir wohl begreifen, warum Knowles mit dem Tode der Virginia sein Stück noch nicht beendet wissen wollte. Dass der vierte Akt einen voll befriedigenden Abschluss bildete, davon war er zweifellos überzeugt; hingegen drängte sich ihm unwillkürlich das Gefühl auf, nicht nur den traurigen Ausgang des ruchlosen Anschlages, sondern auch die

der göttlichen Gerechtigkeit entsprechende Bestrafung des Unholden vor das Auge des Zuschauers bringen zu müssen. Diese Aufgabe hat er mit dem letzten Akte in höchstbefriedigender Weise gelöst. Ein Schriftsteller, der für die Bühne schreibt, muss eben oft seine eigne Anschauung und sein eignes Urteil vor dem Geschmack des Publikums zurücktreten lassen. Einige Kritiker haben diesen Akt sogar für unbedingt notwendig gehalten, denn sie haben daran gezweifelt, ob das Stück auch ohne Virginius' Wahnsinn, Appius' Tod und die Einführung der Überreste der verbrannten Jungfrau denselben stürmischen Erfolg gehabt haben würde.

Bei allem Lobe jedoch dürfen wir auch nicht hinsichtlich der Komposition einige tatsächlich vorhandene oder dem Stücke zugeschriebene Fehler übergehen. Das letzte Motiv, welches fast den ganzen fünften Akt ausfüllt, die Bestrafung des Tyrannen, ist entschieden zu sehr in die Länge gezogen und übt daher auf das sonst so fest geschlossene Kunstwerk einen nachteiligen Einfluss aus. Angenommen, dass es überhaupt nötig war, mitzuteilen, auf welche Weise der Lüstling seine Strafe fand, wäre es entschieden vorteilhafter gewesen, wenn sich dies Moment unmittelbar an Virginia's Ende angeschlossen hätte. Dann wäre der Eindruck von ihrem tieftraurigen Tode nicht so verwischt worden, wie er es unleugbar durch diese breite Ausführung ist.

Als einen Missgriff vom ethischen Standpunkte aus will es Hasberg [18] bezeichnen, dass der Dichter den Appius von der Hand des Virginius seinen Tod finden lässt. Allerdings, fügt er hinzu, komme die Rohheit der Handlung dem Zuschauer nicht ganz so zum Bewusstsein, weil die Ermordung hinter der Bühne sich abspiele. Wir erkennen in diesem Vorwurf zwei Unrichtigkeiten. Was zunächst den Punkt betrifft, dass Virginius der Mörder des Appius wird, so möchten wir Hasberg entgegenhalten, dass es dem Dramatiker sehr nahe liegen musste, den Virginius zum Mörder des Frevlers zu machen, da er doch naturgemäss den grössten Hass gegen den unsittlichen Begehrer seiner geliebten Tochter hegte; durch seinen Wahnsinn wurde seine Wut noch gesteigert, und in seiner Umnachtung kam ihm das Grausame seiner Tat nicht mehr zum Bewusstsein. Überhaupt scheint uns der dem Virginius beigelegte Wahnsinn auf die Katastrophe des fünften Aktes schon von Anfang an hinzuzielen. Zweitens von einer »Rohheit der Handlung« zu sprechen, dazu liegt unserer Meinung nach gar kein Grund vor. Man denke doch nur an Englands grössten Dramatiker Shakespeare, dessen hervorragendste Tragödien fast sämtlich mit einer oder mehreren Mordtaten der grausamsten Art auf offner Bühne abschliessen.

Einer der Hauptfehler Knowles', deren nachteiliger Einfluss sich auch in mehreren andren seiner Dramen fühlbar macht, ist die offenbare Sucht nach Bühnen-

---

[18]) vgl. Ludwig Hasberg» James Sheridan Knowles' Leben und Werke« p. 53.

effekten oder, wie der Franzose sagt, nach einem »coup de théâtre«. Eine einfache Lösung des Knotens, die naturgemäss aus dem Handeln und dem Charakter der Hauptpersonen hervorgeht, hielt er in Rücksicht auf einen grossen Teil seiner Zuschauer für wenig effektvoll. Aber wir müssen bedenken: Knowles war Dramatiker und Schauspieler in einer Person. So lernte er durch tägliche Beobachtung bald die Mittel oder besser Kniffe kennen, mit denen man sich den Beifall der Menge sichern konnte. Im Gegensatz zu Shakespeare hat er also gegen die Kunstregel gefehlt, welche Freytag in seiner »Technik des Dramas« aufstellt[19]: »Beim Bau der Katastrophe versage man sich breite scenische Ausführung, man halte das dramatisch Darzustellende kurz, einfach, schmucklos, gebe in Wort und Aktion das Beste und Gedrungenste, gruppiere die Scenen mit ihren unentbehrlichen Verbindungen in einen kleinen Körper mit rasch pulsierendem Leben, vermeide, so lange die Handlung läuft, neue oder schwierige Bühneneffekte.« — Bei dieser Effekthascherei kommt der Dramatiker sehr leicht mit der wahren Kunst in Kollision. Einen solchen Missgriff möchten wir in der letzten Scene des letzten Aktes erkennen. Der von Wahnsinn umnachtete Virginius liegt kniend vor seinem Opfer, dem soeben erwürgten Appius. Er erkennt weder Verwandte noch Bekannte. Kein Anrufen vermag ihn aus seiner Umnachtung aufzuwecken. Da greift man zu einem Mittel, welches

[19]) G. Freytag »Die Technik des Dramas« Leipzig 1872, p. 119.

zwar dem ästhetischen Gefühl nicht zusagt, im Auge des Zuschauers aber seine Wirkung nicht verfehlen kann. Es wird ihm die mit der Asche seiner Tochter gefüllte Urne vorgezeigt. Die beabsichtigte Wirkung tritt sofort ein. Sobald er den Namen seines Kindes hört, verfliegt der Wahnsinn. Abgesehen von der Derbheit dieses Mittels muss es einen doch höchst sonderbar berühren, dass man die Leiche so schnell in aller Stille verbrannt hat und nun die Reste dem armen Vater zeigt, nur um ihm den Schleier der Verirrung abzunehmen. Offenbar fehlt hier jegliche innere Begründung, wie Hasberg in der oben erwähnten Dissertation richtig erklärt.[20]

Ein freilich kaum haltbarer Grund für die Anwendung dieses fast rohen Mittels liesse sich vielleicht in der Absicht des Dichters suchen, die freie, lediglich auf die Bühnenwirkung hinzielende Erfindung des Wahnsinns des Virginius wieder aufzugeben und zum Schluss in die Bahnen der geschichtlichen Überlieferung wieder einzulenken. So liegt beim Fallen des Vorhanges der aus der Verstörtheit erwachte, von Schmerz überwältigte Vater des unglücklichen Mädchens vor uns am Boden: ein Bild höchsten Jammers und Elends, aber ein Abschluss, wie er sich für eine wahre Tragödie kaum grossartiger denken lässt.

Gerade dieser sozusagen zu tragischen und zu mächtig auf das Gefühl einwirkenden Scene des letzten Aktes mögen zwei Scenen gegenübergestellt werden, welche durch ihre bezaubernde Lieblichkeit das feine

[20]) Hasberg p. 54.

Gefühl höchst angenehm berühren müssen. Es ist zunächst das Liebesgespräch zwischen Virginia und Icilius in der zweiten Scene des ersten Aktes. Man denkt unwillkürlich an die entzückende Gartenscene in Shakespeare's »Romeo and Juliet«.[21] Gleich der von Liebesglut durchströmten Julia vertraut Virginia ihre inbrünstige, geheime Liebe der schweigsamen Luft an. — »I never told it yet — But take of me, thou gentle air, the secret — I tell the, and I'll tell thee again and yet again. I love Icilius!« Unbemerkt belauscht bei Shakespeare wie bei Knowles der Liebhaber das Liebesgeständnis der Geliebten.

Auch die zweite Scene des zweiten Aktes ist von berückender Anmut; sie enthält das feierliche Verlöbnis der beiden Liebenden durch Virginius. Welch' rührende Vaterliebe offenbart sich in seinen herzbewegenden Worten, die zugleich die hohe Bedeutung des Ehebundes so herrlich hervorheben! Wie warm und dankbar empfunden klingen die Worte des Icilius, mit denen er den ihm anvertrauten Schatz in seine Arme schliesst.

An diesen erwähnten Stellen bot sich dem Dichter die Gelegenheit, seine tiefe lyrische Empfindung zu offenbaren, die er auch in einigen lyrischen Gedichten zum Ausdruck gebracht hat. Man beachte die grossen Vorzüge des Dichters: Auf der einen Seite die kraftvolle, erschütternde Sprache, auf der anderen die hinreissende Weichheit und Tiefe der Empfindung.

---

[21]) »Romeo and Juliet« II, 2.

§ 5.

Charakteristik der Hauptpersonen.

Ebenso kunstvoll wie der Aufbau der Handlung ist auch die Zeichnung der Charaktere. Es ist Knowles ausserordentlich gut gelungen, lebendige, tief angelegte und naturwahre Gestalten vor das Auge des Zuschauers zu bringen. Jede seiner Gestalten verrät, dass er den Menschen mit allen seinen Schwächen und Vorzügen durch scharfe Beobachtung kennen gelernt hat und mit seinen innersten Regungen und Gefühlen vollkommen vertraut ist. Was ihn erheblich von den meisten französischen Pseudoklassikern unterscheidet, ist, dass der Charakter seiner Personen unmittelbar aus ihrer Handlungsweise, nicht aus ihrer Selbst-Charakterisierung zu erschliessen ist.

Am schärfsten und ganz unverfälscht ist die Charakterzeichnung der Hauptperson, des Virginius, zum Ausdruck gekommen. In ihm verkörpern sich vier edle Mannestugenden: Tapferkeit im Kriege, Vaterlandsliebe, Freiheitsliebe und Vaterliebe. Mit einem Wort: er ist das Ideal eines freigeborenen römischen Bürgers. Mit grösster Gewissenhaftigkeit leistet er dem Staate treue Dienste in Krieg und Frieden. Dafür verlangt er aber auch, dass ein gerechter und energischer Leiter an der Spitze der Gesamtheit steht. Leider haben die Zeiten sich geändert;[22] und so können wir ihm seine Verbitterung unter diesem augenblicklichen tyrannischen Regiment

[22]) vgl. die nähere Darlegung der Verhältnisse p. 2—4.

der Dezemvirn nachfühlen. Jetzt giebt es keine Gerechtigkeit, keine Anerkennung für treu geleistete Dienste; mit schonungsloser Härte wird gegen jeden verfahren, der sich nicht fügen will. Die Patrizier sind die Herren, die Plebejer die Knechte, die niedrige Brut, die ihnen in der Ausübung ihrer despotischen Macht hinderlich ist und daher mit Gewalt zum Schweigen gebracht werden muss. Also schreckt auch Appius, der roheste und gefühlloseste von allen Patriziern, nicht davor zurück, die Tochter des ehrbaren Virginius zur Befriedigung seiner sinnlichen Lust zu begehren. Mit welcher Wortfülle und Lebendigkeit wird uns die Entrüstung des von Schmerz gepeinigten Vaters vor Augen geführt! Nicht genug Worte kann er finden, um seinen Abscheu vor solch einem gemeinen Lügengewebe, wie es Appius und Claudius ersonnen haben, vor dem Richterstuhle zum Ausdruck zu bringen. Als aber seine flehentlichen Bitten an diesem herzlosen Wüstling abprallen, und er sich mit seinem Kinde nach Vertreibung seiner Getreuen ihm preisgegeben sieht, da bleibt dem verzweifelten Vater nur ein Weg offen, seine unschuldige Tochter vor der Schändung durch diesen Lustbuben zu bewahren: er tötet sie. Wir sehen also: es ist kein grausamer Mord, sondern eine unumgängliche Tat für einen Charakter wie Virginius ihn besitzt. Der Wahnsinn, welcher den verzweifelten Vater nach dieser Tat befällt, ist zwar eigne Erfindung des Dramatikers, aber doch als eine direkte Folge seiner Gemütsstimmung wohl begreiflich. Es ist nicht zu verkennen, dass

Knowles dabei ein bestimmtes Ziel im Auge gehabt hat.[23] Was ist wohl geeigneter, den Schmerz in seiner höchsten Potenz darzustellen als seine Einkleidung in Tobsucht und Schwermut? Durch das unaufhörliche Verlangen des rasenden Vaters nach seinem Kinde werden unsere Gedanken unbewusst immer wieder auf den Höhepunkt der ganzen Tragödie zurückgelenkt. Wir fassen nochmals die hauptsächlichsten Charakterzüge des Virginius zusammen: Seine markige Römerkraft und felsenfeste Unverzagtheit bis zum letzten Augenblick des drohenden Unheils stehen in schöner Harmonie mit seinem tiefen Seelenadel und der Weichheit seiner Empfindung.

Nicht minder grossartig und doch lieblich ist die Gestalt der Virginia: das Ideal einer Braut und einer Tochter. In der ersten Eigenschaft die leidenschaftlich liebende, ihrem Verlobten treu ergebene Jungfrau, in der zweiten das gehorsame, von kindlicher Liebe beseelte Mädchen. Mit künstlerischer Feinheit der Empfindung hat uns der Dichter gleich im ersten Akte das liebreizende, von Reinheit und Unschuld strahlende Wesen dieses Mädchens zum Bewusstsein gebracht: ein feines Kunstmittel, auf das wir bereits hingewiesen haben.[24] Aus unsrer aufrichtigen Verehrung für die Jungfrau entspringt schliesslich unsre innigste Teilnahme an ihrem herben Schicksal. Wie wir uns dort an ihrem blühenden Liebesglück erquickten, so fühlen wir hier ihren unergründlichen Seelenschmerz so wahr

---

[23]) vgl. dazu p. 19 f.
[24]) vgl. dazu p. 17.

mit, als ob er uns selbst verzehren wollte. Wir sehen sie bleich und zitternd und doch wieder mit unerschütterlichem Vertrauen auf Vater und Bräutigam vor dem Richter stehen, auf dessen finsterem Antlitz kein Zeichen des Mitleids sichtbar wird. Fest umklammert hält sie die starke Hand des Vaters, von dem sie weiss, dass er ihre Ehre bis auf's Äusserste verteidigen wird. Kaum aber ist sie von allen Freunden verlassen und der Gefahr nahe, den Armen des lüsternen Appius überliefert zu werden, da zögert sie keinen Augenblick, der Schande den Tod vorzuziehen. Als eine von oben bestimmte Erlösung betrachtet sie es, von dem Messer in der Hand des eigenen Vaters durchbohrt zu werden und so die Begierde des Appius unbefriedigt zu lassen. Ein grossartiger Kontrast: auf der einen Seite die zarte, kaum ausgereifte Jungfrau — auf der andren Seite das majestätische, den Tod verachtende Weib. — Sehr nahe liegt es, die Gestalt der Virginia mit derjenigen der Desdemona in Shakespeare's »Othello« zu vergleichen; aber wir wagen zu gestehen, dass die Todesart dieses Weibes kaum denselben erschütternden Eindruck auf den Zuschauer machen kann, wenn wir auch an der Gedankentiefe und mustergültigen Charakterzeichnung des genialen Shakespeare nicht rütteln wollen.

Auf eine Charakteristik des Appius Claudius dürfen wir verzichten, da sie ja bereits mit der des Virginius zugleich gegeben ist; denn die Gemütsstimmung des letzteren geht unmittelbar aus der Handlungsweise der Dezemvirn und des Appius im

engeren Sinne hervor. Knowles hat ihn ganz so roh, so stolz, so sinnlich dargestellt, wie er ihn aus seiner Quelle kennen gelernt hat.

Voll Leben und naturwahr ist die kräftige Jünglingsgestalt des Icilius. Seine frische Lebenslust und sein jugendlicher Wagemut stehen in schönem Gegensatze zu seiner kindlichen Bescheidenheit und reinen Liebe. Schon lange hat er in seinem Herzen eine stille, brennende Liebe für die Virginia getragen; jetzt endlich bietet sich ihm die Gelegenheit, der Geliebten sein Herz zu öffnen; seine Liebe findet die ersehnte Erwiderung, und mit innigem Dank, ausser sich vor Wonne, nimmt er aus der Hand des versöhnten Virginius das kostbare Kleinod entgegen.

Eine der schönsten Stellen möge hier Platz finden[25]: . . . »I am all dissolved — o'erpower'd with the munificence — Of this auspicious hour. — . . . I love thee, but — To make thee happy! — All that man should be — To woman, I will be to her.« — Aber auch die noch im Aufblühen begriffene Männerkraft eines echten Römers äussert sich schon in schöner Weise: Kühn stellt er sich dem frechen Räuber Claudius entgegen und erklärt mit majestätischer Ruhe, dass er ohne seine Verlobte keinen Schritt zurücktreten werde. Solch heroischer Mut ist dem feigen Appius unbekannt; er lässt sich einschüchtern und gestattet aus Furcht vor einem Aufstand dem Jüngling, das Mädchen unangetastet bis zum nächsten Tage wieder in seinen Besitz zu nehmen.

[25]) II, 1.

Einer seiner edelsten Züge ist wohl der des Pflichtbewusstseins, welches er selbst im tiefsten Schmerze nicht ausser Acht lässt. Ein Beispiel möge zur Erläuterung dienen[26]: Als die festgesetzte Stunde des Verhörs heranrückt und der mit Thränen herbeigesehnte Vater noch immer nicht aus dem Lager angelangt ist, mahnt er — wie viel Überwindung mag es ihm gekostet haben — zum Aufbruch auf die Gerichtsstätte, das Forum.

Völlig unverfälscht ist auch der Charakter des Veteranen Dentatus. Wie wir ihn aus der Geschichte kennen, so treffen wir ihn auch hier im Drama wieder. Erinnern wird manchen seine Gestalt an die des Menenius in Shakespeare's »Coriolanus«. Jeder einzelne scharf ausgeprägte Zug, seine sarkastische Redeweise, seine erstaunliche Offenheit in der Geringschätzung des Volksgeredes und in seinem Urteil über das Patriziergeschlecht und die Dezemvirn im Besonderen, seine echt römische Kaltblütigkeit und Verwegenheit, alle diese Züge zusammen spiegeln die Gestalt des Menenius deutlich wieder. Aber man verfalle nicht in den Fehler, Knowles für einen geistlosen Kopisten zu halten; er ist nur ein geschickter Nachahmer seiner grossen Vorbilder.[27]

Schliesslich wäre der Charakter des Claudius kurz zu skizzieren. Er ist ganz von den Fesseln des Appius umschlungen und stets bereit, auf seinen Befehl die gemeinsten Werkzeuge zur Hand zu nehmen,

[26]) IV, 1.
[27]) cf. Näheres p. 110 ff.

wenn er damit die Gelüste seines Herrn befriedigen kann. So übernimmt er auch in dieser Sache das verruchte Kupplergeschäft, in dessen Ausführung er sich als raffinierten Gauner und erbärmlichen Soldknecht seines gefürchteten Gebieters zu erkennen giebt. Er wie Appius sind Charaktere, die bei einem ehrbaren Menschen den höchsten Ekel erregen müssen; sie stehen im schärfsten Gegensatze zu Virginius und Dentatus: Hier der höchste Grad der Ehrbarkeit und Mannhaftigkeit — dort der höchste Grad der Gemeinheit und Feigheit.

§ 6.
Kritik.

Suchen wir uns aus dem soeben weiter Ausgeführten ein Gesamturteil über Knowles' Tragödie »**Virginius**« zu bilden, so werden wir zu folgendem Resultate gelangen:

Das grossartig angelegte Römerdrama ist von einem tiefen, erhebenden Gedanken getragen, von einer begeisterten Liebe zu Freiheit und Vaterland durchströmt. Jene heldenhaften, kernigen Gestalten des alten Rom ziehen als würdige Verfechter der grossen Freiheitsidee lebendig und majestätisch an unsrem Auge vorüber. Wie der Dichter es versteht, in meisterhafter Sprache das nach Freiheit lechzende Gefühl hervorzukehren, so versteht er es in nicht geringerem Masse, die schwer zu zügelnde Leidenschaft der Liebe, die das Menschenherz durchwogt, uns fühlbar zu machen. Der hohe Wert des Werkes

beruht auf der realistischen, wahrheitsgetreuen Wiederbelebung des alten Römertums, auf der Tiefe und Naturwahrheit der Charaktere, auf der geschickten Komposition, der kunstvoll berechneten Bühnenwirkung und auf dem edlen, kraftvollen Schwung der Sprache.

Auch in moralischer Beziehung steht es auf einer hohen Stufe. Dieser Punkt verdient besonders hervorgehoben zu werden, da der wirkliche Grundgedanke des Stückes, die beabsichtigte Verführung der keuschen Jungfrau, einen frivolen Dramatiker leicht zu unmoralischen Andeutungen hätte verleiten können. Unsrem ernst veranlagten Dichter aber lagen derartige Ausschreitungen fern. Ein Hauch tief-ernster Sittlichkeit ist über das ganze Drama verbreitet. Selbst an den gefährlichsten Klippen[28] hat er jeden anstössigen Ausdruck, ja sogar jede versteckte Anspielung, die das moralische Gefühl des Lesers unangenehm berühren könnte, geschickt vermieden. — Mit Recht zurückgewiesen werden kann der Vorwurf, den Collier in seiner »History of English Literature«[29] unsrem Dichter macht: dass er sich gezwungen gefühlt hätte, grade bei der Schöpfung des »Virginius« und des »Tell« auf Philipp Massinger, einen Zeitgenossen Shakespeare's,

---

[28]) z. B. bei dem ersten Erscheinen der Virginia vor dem seiner sinnlichen Lust unterliegenden Appius (II, 4) und bei zwei Gerichtsverhandlungen, wo Claudius mit seinen gemeinen Gründen sein Anrecht auf die Jungfrau geltend zu machen versucht (III, 3; IV, 2).

[29]) Collier „A History of English Literature" London 1877 p. 470.

wie auf seine rechte Hand zu schauen, und dass daher sein Muster zu grell hervorsähe. Daran schliesst Collier die ironische Bemerkung, Knowles hätte lieber in seiner ihm angeborenen Art seine Gedanken niederschreiben und nicht andren Leuten auf die Finger sehen sollen. Freilich hat er sich in manchen Punkten, wie in der schwungvollen Sprache und der geschickten Komposition, offenbar den Genannten zum Vorbild genommen; aber, wenn man Wülker's Worten Glauben schenken will, könnte man diesen Vorwurf eher Massinger selbst machen. Wülker sagt nämlich von ihm[30]: »Da Massinger schüchterner Natur war, half er lieber anderen bei ihren Dramen, als dass er unter seinem Namen selbständig aufgetreten wäre; an Begabung hätte es ihm dazu wahrlich nicht gemangelt«. Dass unser Dichter nur ein verständiger, massvoller Nachahmer seiner erhabenen Muster, besondes des Shakespeare, war, wollen wir hier wenigstens schon erwähnen, wenn wir dies auch erst später eingehender zu erörtern haben.

Shaw urteilt[31] über Knowles' Werk: »It is one of the most popular dramas that has appeared in recent times upon the English stage«, während Wülker auffallender Weise mit wenigen Worten über die Person und die Schöpfungen des Dramatikers hinweggeht.[32]

[30]) „Wülker, Geschichte der englischen Litteratur", Leipzig und Wien 1896, p. 311.

[31]) „History of English Literature" London 1876 p. 478.

[32]) Wülker p. 596.

Mag man unseren Sheridan Knowles beurteilen, wie man will, ein grosses Verdienst hat er sich unstreitig erworben: Mit seinem Römerdrama »**Virginius**« hat er einen gewaltigen Einfluss auf seine Zeitgenossen ausgeübt. Bald, nachdem es in die Öffentlichkeit gedrungen war, begann man auf dem seit Shakespeare von ihm zuerst wieder betretenen Boden der klassischen Tragödie fortzuarbeiten; man bestrebte sich mit Ernst und Ausdauer, den neuen Regenerator nachzuahmen oder noch zu überbieten.

§ 7.

a. Eine Parallele zu Virginia's Tod aus der römischen Geschichte.

Der Tod der Virginia erinnert an ein sehr ähnliches, bekanntes Ereignis der römischen Geschichte: an den Tod der zwei Söhne des Konsuls L. Junius Brutus im Jahre 509. Dieser liess sie bekanntlich vor seinen Augen hinrichten, weil sie an einer von jungen Patriziern zwecks Wiedereinsetzung des Tarquinius angezettelten und durch Verrat eines Sklaven entdeckten Verschwörung teilgenommen hatten. — Eine Entschuldigung für ihr schweres Vergehen liesse sich vielleicht darin finden, dass sie die Kinder der Tullia waren, jenes treulosen, durchtriebenen Weibes, dessen Charakter uns Ponsard in seiner Tragödie »Lucrèce« trefflich gezeichnet hat. Möglich wäre ja auch, dass das Gefühl der Verbitterung und Rachsucht den schmählich hintergangenen Gatten zu diesem harten Urteil bestimmte. — Trotz der grossen Ähnlichkeit

springt uns doch bei näherer Untersuchung ein erheblicher Unterschied zwischen der Tat des Virginius und der des Brutus entgegen: Dieser opfert seine schuldigen Söhne den verletzten Gesetzen Roms; jener tötet mit eigner Hand seine unschuldige Tochter, nur um sie der Schändung durch einen Wüstling zu entziehen. Gross ist ohne Frage das Opfer, welches Brutus dem Staate bringt, und ehrfurchtsvoll beugen wir uns vor der gottähnlichen Gerechtigkeit und väterlichen Strenge. Dem Virginius ist das Leben der Tochter teuer, weit teurer aber noch ihre Tugend und ihre Ehre. Weil sie Gefahr läuft, diese hohen Güter zu verlieren, tötet er sie ohne Zögern. In ihrer inneren Bedeutung steht die Tat des Virginius weit über der des Brutus. Dieser wollte und durfte seinen Söhnen nicht mehr das Leben lassen, jener konnte es seiner Tochter nicht mehr erhalten!

b. Eine Parallele zu Virginia's Tod aus der deutschen Litteratur.

In der deutschen Litteratur bietet Lessing's »**Emilia Galotti**« eine treffliche Parallele zu Knowles' »**Virginius**«. Der Dichter bezeichnet seine Tragödie selbst als die »Geschichte der römischen Virginia, abgesondert von alledem, was sie für den römischen Staat interessant machte«, das heisst ohne die Folgen, die sie in Rom nach sich zog. Auch hier ist es der eigne Vater, der seiner verlobten Tochter den Todesstoss versetzt, um sie den Nachstellungen eines leidenschaftlichen Mannes

zu entreissen. Aber doch unterscheidet sich der Tod der Emilia wesentlich von dem der Virginia. Der Unterschied zwischen beiden liegt in dem Masse der tragischen Schuld. In Lessing's Tragödie ist es die Leidenschaft des Prinzen für Emilia, die den Mittelpunkt der ganzen Handlung bildet, und deren innere Gewalt, welcher sie entgehen will. Emilia fordert und empfängt den Tod von der Hand des Vaters, weil sie ihrer eignen schwachen Willenskraft und den Verführungskünsten des Prinzen zn unterliegen fürchtet, während sie sich für stark genug hält, etwaigen gewaltsamen Angriffen die Stirn bieten zu können. Das drückt sie selbst deutlich mit folgenden Worten aus[33]: »Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heisst, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut.« Sie ist sich also bewusst, dass sie sich aus den Netzen, mit denen der Klient des Prinzen sie, ihren Verlobten und ihre Eltern umgeben hat, nicht mehr schuldlos wird herauswinden können. Also ist sie an ihrem Tode, der ihre einzige Rettung ist, nicht ganz unschuldig. — Virginia dagegen trägt keinerlei Schuld an ihrem Tode; denn einer Schuld, wie sie bei der Emilia in Frage kam, hätte sie bei ihrem starken moralischen Charakter nie anheimfallen können. Ihr Vater sieht sie der rohen Gewalt preisgegeben; er weiss, dass ihr zarter Körper ohne seinen Beistand unfehlbar ein Opfer der sinnlichen

[33]) Lessing »Emilia Galotti« V, 7.

Lust werden wird. Das Mädchen wird seine Ehre und seine Freiheit verlieren. Um diese zu retten, muss er es töten.

Wir gelangen zu dem Schlusse: Die scheinbare, vermeidliche Notwendigkeit steht der zwingenden, unabwendbaren Notwendigkeit, die gefärbte Schuldlosigkeit der reinen, fleckenlosen Unschuld gegenüber.

Anmerkung. Von den zahlreichen Bearbeitungen, welche die Virginia-Sage erfahren hat, seien hier noch zwei genannt. 1. John Webster verfasste eine Tragödie, »Appius and Virginia«, die 1654 im Druck erschien und wohl die beste Schöpfung des Dichters ist. (Vgl. Körting »Grundriss der Geschichte der engl. Litt. § 200 und Wülker p. 315.) 2. Direkt unter dem Einfluss der Aufnahme von Knowles' »Virginius« in Frankreich (Dezember 1844) entstand 1845 die Tragödie »Virginie« von Latour de Saint-Ybars, welche bis 1854 53 mal aufgeführt wurde. Sobald aber Mlle. Rachel, welche die Titelrolle mit grossem Geschick und Erfolg spielte, von der Bühne verschwand, geriet die Tragödie allmählich ganz in Vergessenheit. (Cf. Latreille, »Influence de Ponsard sur le Théâtre Français« Kap. III, 4. p. 54—56 in »La Vie et les Œuvres de Ponsard«. Paris 1899.) Verwundern muss es uns eigentlich, dass der geniale Shakespeare, der treffliche Kenner des klassischen Altertums, die beiden bekannten Ereignisse der römischen Geschichte, den Tod der Virginia und den der Söhne des Iunius Brutus, nicht fruchtbar verwertet hat. Dass sie seiner scharfen Beobachtung entgangen wären, ist wohl kaum anzunehmen. Vielleicht ist es bei der Absicht geblieben, sie einer Bearbeitung zu unterziehen, und der Tod hat ihn vorzeitig dahingerafft. — Ein genaues Verzeichnis der Bearbeitungen der Virginia-Sage haben aufgestellt: Joh. Lauschke in »John Websters Tragödie Appius and Virginia«. Diss. Leipzig 1899. p. 12—14, und O. Rumbaur in »Die Geschichte von Appius und Virginia in der englischen Litteratur«. Diss. Breslau 1890. p. 5.

Zweites Kapitel.

„Lucrèce“ Tragödie von François Ponsard.

§ 1.

Persönlichkeit des Dichters.

Aus seinem Leben möge kurz folgendes bemerkt werden: François Ponsard wurde am 1. Juni 1814 zu Vienne im Département Isère geboren. Nachdem er seine Vorbildung in Lyon erhalten hatte, studierte er auf Wunsch seines Vaters in Paris die Rechte und kehrte nach beendetem Studium in seine Vaterstadt zurück, um sich zur Advokatur vorzubereiten. Da er sich jedoch schon von Jugend auf mehr zu litterarischen Studien hingezogen fühlte, gab er bald diesen Beruf auf und ging ausschliesslich seinen Neigungen nach, deren Schöpfungen seinen Namen bald weiteren Kreisen der gebildeten Welt bekannt und beliebt machten. In seinem ferneren Leben hat er vielfach mit argen Feinden wie Schuldenlast, unglücklicher Liebe und Krankheit zu kämpfen gehabt. Er starb unter qualvollen Schmerzen nach vierjähriger Ehe am 7. Juli 1867 zu Passy.[34]

[34]) Vgl. Näheres über Ponsard's Leben und Charakter b. Latreille »Biographie sommaire de P.« Cap. I v. »La Vie et les Œuvres de P.«

Unter dem Einfluss der gegen die romantische Dramatik beginnenden Reaktion schrieb er seine erste grosse Tragödie »**Lucrèce**«, die schon bei ihrer Erstaufführung am 22. April 1843 im Odéon zu Paris einen grossartigen Erfolg errang. Woher kam dieser grosse Erfolg? — Weil es schien als ob Ponsard mit diesem Drama wieder in andere, wohl bekannte Bahnen einlenken wollte, weil er »ein Stück geschaffen hatte, welches gegenüber den Greueltaten der Romantiker — besonders Victor Hugo's — in schlichter Sprache eine tugendhafte Frau und die Heiligkeit der Ehe feierte.« [35] Von der Académie wurde dem gefeierten Dichter der für die beste Tragödie bestimmte Preis von 10,000 fr. zuerkannt.

§ 2.

Geschichtliche Grundlage des Stückes.

Alle uns erhaltenen Geschichtswerke über das alte Römerreich berichten übereinstimmend, dass der letzte König Roms, L. Tarquinius Superbus, mit Verachtung göttlicher und menschlicher Rechte eine Herrschaft übte, die jede heilsame Schranke zu beseitigen wusste. Der hochstrebende Sinn seines Vaters hatte sich auf ihn vererbt: Nicht Rom allein wollte er beherrschen, sondern ein weit ausgedehntes Reich sollte zu seinen Füssen liegen.[36] Zu diesem Zwecke stürzte er sich von einem Krieg in den anderen, ohne je an

---

[35]) Junker »Grundriss der Geschichte der franz. Litteratur« Münster i. W. 1902 p. 441.

[36]) cf. hierzu folgende Stellen aus dem Stücke: II, 1, wo Brutus ein treffliches Bild von seiner Politik entwirft: Tarquin

das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Nach der Unterwerfung der Sabiner und Etrusker zog er gegen die Bewohner der Stadt Gabii zu Felde. Nur durch List brachte er diese Stadt in seine Gewalt: Sein Sohn Sextus begab sich als Überläufer in dieselbe, wurde bald infolge seiner Leutseligkeit und Tapferkeit der oberste Befehlshaber und konnte so in einer finsteren Nacht dem römischen Heere die Tore öffnen, ohne dass sich einer ihm widersetzt hätte.[37] — Jetzt endlich wollte Tarquinius für eine Zeit die Waffe aus der Hand legen, um auch durch Friedenswerke seinen Namen berühmt zu machen, wozu ihm die in den zahlreichen Kriegen erbeuteten Schätze sehr zu statten kamen. Sein sehnlichster Wunsch nach dieser Seite hin war, den von seinem Vater begonnenen Tempelbau zu vollenden. Während ihm dieser Plan einst wieder durch den Kopf ging, trat eine fremdgekleidete Frau in sein Zimmer und bot ihm für einen hohen Preis neun Bücher an, in denen, wie sie versicherte, das einstige Schicksal Roms aufgezeichnet war.[38]

---

veut tout sousmettre au niveau qu'il promène; Il courbe avec effort la noblesse romaine, Et si quelques sommets tendent à s'exhausser, Jl abat chaque front qu'il ne peut abaisser. — II, 2, wo Brutus sich zu seinem Vertrauten Valère so äussert: C' est dans ce but secret que Tarquin fait ses guerres; Jl se gagne le peuple en lui gagnant des terres. — III, 1: wo Tarquinius selbst in seinem Briefe an seinen Sohn Sextus seine eigennützigen Absichten klar durchschimmern lässt.

[37]) cf. hierzu Livius, »Ab urbe condita« I, 54; Valerius Maximus »Factorum et Dictorum Memorabilia« VII, 4.2; Ovid »Fasti« l. II, v. 690—710. — Vgl. ferner im Stück III, 1: wo Sextus diese Geschichte als Beweis seiner Schlauheit seinem Genossen Sulpicius erzählt.

[38]) Man beachte, dass bei Ponsard diese Seherin nicht dem Vater, sondern dem Sohne erscheint.

Mit barschen Worten jedoch wies er ihr die Tür. Als sie aber noch zweimal wiederkehrte und ihm schweres Unheil prophezeite, wenn er ihre Worte missachte, rief er seine Priester und Wahrsager und erfuhr von ihnen, dass er die Sibylle von Cumae verjagt habe, deren Weissagungen über Rom von der grössten Bedeutung seien. Die noch nicht verbrannten Bücher wurden sofort gekauft. Um jedoch ganz sicher zu gehen, sandte der König eine Gesandschaft bestehend aus seinen Söhnen Aruns und Titus und einem nahen Verwandten, L. Junius Brutus, nach Delphi, um vom Orakel sich sichere Auskunft über das Geschick Roms erteilen zu lassen.[39] Junius hatte wegen seiner erheuchelten Einfältigkeit, mit der er sein Leben vor dem argwöhnischen Könige zu schützen suchte, den Beinamen »Brutus« (frz. brute = Tölpel) erhalten und bildete so die allgemeine Zielscheibe des Spottes in der königlichen Familie. — Während seine Gefährten kostbare Geschenke der Pythia spendeten, gab er unter dem Gelächter der Umstehenden seinen Wanderstab hin: Sie ahnten nicht, dass er mit reinem Golde gefüllt war. Auf ihre Frage, wer von ihnen einst Herrscher von Rom sein würde, erhielten sie die Antwort: »Derjenige, welcher seine Mutter zuerst küsst.« Die Tarquinier verstanden nicht den Ausspruch des Orakels und beschlossen, nach ihrer Heimkehr ihre Mutter zugleich zu küssen. Brutus aber, der den

[39]) vgl. Livius I, 56. — Im Stück vgl. I, 4, wo Sextus den Hergang der Lucretia erzählt, um den verhassten Brutus als Narr zu kennzeichnen.

Sinn der dunklen Worte richtig auffasste, benutzte wieder seine verstellte Schlauheit, fiel nieder und küsste die gemeinschaftliche Mutter Erde. Als die Gesandschaft wieder in der Heimat anlangte, war der König schon von neuem in einen Krieg verwickelt, diesmal gegen die mächtige Stadt Ardea, deren Belagerung sich sehr in die Länge zog und vielen Überdrüssigen zu allerlei Zerstreuung Gelegenheit bot. — So kam es, dass einst bei einem lustigen Gelage mehrere Patrizier die Rede auf die Tugenden der Frauen fiel, und hierbei besonders Tarquinius Collatinus die Sittsamkeit seiner liebreizenden Gattin Lucretia rühmte. Sogleich wollte man sich trotz der vorgerückten Stunde mit eignen Augen überzeugen. Dieser plötzlicher Einfall der Krieger vor Ardea sollte so verhängnissvoll für die Lucretia werden! Nachdem sie in Rom arge Enttäuschungen erlitten hatten, begaben sie sich nach Collatia, dem Wohnsitz des Collatinus. Des Letzteren Aussagen bewahrheiteten sich: Sie fanden Lucretia mitten unter ihren Dienerinnen emsig bei der Arbeit.[40] Hier war es, wo Sextus' wilde Liebe zu der schönen Frau sich entfachte, und wo sofort der Entschluss, sie auf irdend eine Weise in seinen Besitz zu bringen, in seinem Innern feste Gestalt annahm.[41] — Nach einigen Tagen verliess er das

[40]) Mit diesem Moment setzt Ponsard's Tragödie ein.

[41]) Das deuten im Stück die Worte an: »Dieux! la belle maîtresse!« (I, 2,) — Vgl. ferner IV, 3: wo Sextus selbst der Lucretia den Ursprung seiner heissen Liebe mitteilt: »Je vous aime du jour, qui m'a rendu votre hôte. — Collatin m'amena, ce ne fut pas ma faute.«

Lager, unter dem Vorwande, in dem seinem Oberbefehl unterstellten Gabii geschäftlich zu tun zu haben. Statt dessen aber begab er sich in das Haus der Begehrten. Wie das erste Mal wurde er wieder gastfreundlich aufgenommen und erhielt die gewünschte Herberge für die Nacht.[42] Sobald alle Bewohner des Hauses in Schlaf versunken waren, schlich er sich in das Schlafgemach der Lucretia und drohte ihr, falls sie schreie und seinen Gelüsten nicht willfahre, sie nebst einem mitgebrachten Sklaven zu töten, diesen dann neben sie zu legen und bei der Entdeckung des Verbrechens zu erzählen, er habe sie beim Ehebruch mit dem Knechte überrascht und, um die Ehre seines Freundes, ihres Gatten, zu retten, aus dem Wege geräumt.[43] Solcher Drohung öffentlicher Schande gab die Hülfslose nach, und der Wüstling sah sich am Ziele seines Wunsches. — Diese erlittene Schmach konnte und wollte sie nicht überleben; der freiwillige Tod schien ihr unumgänglich.

Mit Anbruch des Morgens sandte sie Boten zu ihrem Vater und ihrem Gatten, um sie eiligst herbeizuholen. Sie kamen, mit ihnen Brutus. Keine Tröstung von deren Seite fruchtete; mit der Bitte ihre Entehrung zu rächen, durchbohrte sie sich die Brust. Auf die Aufforderung des Brutus hin, der plötzlich die Maske

[42]) Von einem Grunde, den Sextus im Stück (IV, 2) für sein spätes Erscheinen anführt, lesen wir nichts in der Überlieferung.

[43]) Der Dichter hat diese Scene (IV, 3) wesentlich anders gestaltet und erst später bei der Anklage des Sextus durch die Lucretia (V, 3) den wahren Vorgang richtig gestellt. Vgl. dazu p. 92.

der Heuchelei ablegt und nunmehr sein längst angestrebtes Ziel offenbart, schliessen die Anwesenden einen Bund zur Rache an dem Blutschänder und zur Befreiung des Vaterlandes von diesem ehrlosen Königsgeschlecht.

Ihr Vorsatz wird zur Tat. Das Volk jubelt der dargebotenen Erlösung entgegen. Der König wird gestürzt, mit ihm sein ganzes Haus. Sextus aber, den Frevler, der dem Königtum das Ende bereitet hat, ereilt das Verhängnis in Gabii: Er fällt im Aufruhr der Bürger, durchbohrt von unbekannter Hand. So wenigstens berichtet die Sage. cf. Liv. I, 60. — Auf Vorschlag des Zwischenkönigs Lucretius, des Vaters der geschändeten Frau, werden deren Gatte Collatinus und ihr treuer Freund und Rächer Junius Brutus zu Konsuln gewählt.

§ 3.

Gang der Handlung.[44]

Akt I.

Schauplatz: Frauengemach im Hause des Collatinus zu Collatia.

Scene 1.

Es ist Abend. Lucretia sitzt zwischen ihren Dienerinnen und spinnt Wolle. Ihre Amme macht sie auf die hereinbrechende Nacht aufmerksam und rät ihr, sich Ruhe von der Arbeit und, gleich anderen

[44]) Auch hier soll wieder der Inhalt der für die Haupthandlung wichtigen Scenen ausführlicher, der der weniger bedeutsamen Scenen kürzer gegeben werden.

Frauen ihres Standes, zuweilen Zerstreuung durch Tanz und Musik zu gönnen. Lucretia aber hält es für ihre heilige Pflicht, wie der Gatte draussen ein tüchtiger Feldherr ist, so daheim eine tüchtige Hausherrin zu sein; und als solche darf sie nicht Vergnügungen anderswo suchen, schon wegen der Gefahr, dadurch in schlechten Ruf zu geraten: »La maison d'une épouse est un temple sacré, où même le soupçon ne soit jamais entré.«

Scene 2.

Lucretia's Gemahl Collatinus erscheint in Begleitung von Junius Brutus und den drei Söhnen des Königs, darunter Sextus. Dieser gibt der erschrockenen Frau den Grund ihres späten Erscheinens an.[45] Collatinus ladet seine Freunde ein, die Nacht unter seinem Dache zu verbringen. — Brutus spielt den Narren.

Scene 3.

Unterredung zwischen Lucretia und Brutus.

Brutus versucht auch der Lucretia gegenüber den Tölpel zu spielen, wird aber sofort von ihr entlarvt. Da offenbart er ihr die grossen Pläne, welche er unter dem Deckmantel der Narrheit verborgen hält: Er will eine Verschwörung anzetteln, um das Volk von dem Druck der Tyrannei des Tarquinius zu befreien. Tarquinius, der nur den »Brutus« verschont hat, soll von der Hand des »Junius« fallen.

[45]) Da wir diesen Punkt schon in § 2 eingehend berücksichtigt hahen, und der Dichter sich eng an seine Quelle angeschlossen hat, sehen wir von einer nochmaligen Darlegung des Sachverhalts ab.

Scene 4.

Collatinus und seine Gäste finden Brutus noch bei der Lucretia. Sextus schmäht ihn von neuem und sucht sich durch die Erzählung von Brutus' Gebahren in Delphi bei der Begehrten in ein gutes Licht zu setzen. Collatinus erklärt versöhnend: »Mes hôtes sont égaux sous ma foi protectrice. Qui que ce soit de vous, toi, Brute, vous seigneurs, — Vous, Sextus, mon foyer vous doit mêmes honneurs. — La porte s'ouvre à tous, moi présent, — et ce soin — Appartient à Lucrèce, alors que je suis loin!«[46]

Akt II.

Schauplatz: Haus der Brutus.

Scene 1.

Brutus träumt sich in Erinnerung an den Ausspruch des delphischen Orakels als künftigen Herrn von Rom.

Scene 2.

Gegen den Rat seines Freundes Valère zögert Brutus noch mit der Ausführung seines grossen Planes.

Scene 3.

Sextus schmeichelt der Tullia, giebt aber der eifersüchtigen Verschmähten schliesslich seine glühende Verehrung für die Lucretia zu. Tullia tadelt in schärfster Weise seine plötzliche Sinnesänderung.

---

[46]) Diese letzten Worte sind von grosser Bedeutung für die Entwicklung des Dramas: Einerseits weisen sie mit Nachdruck auf das Verbrechen des Sextus hin, andererseits erregen sie im Herzen des Hörers das Mitleid mit Collatinus, der mit diesem Ausspruch in seiner Ahnungslosigkeit das Unheil heraufbeschwört.

Scene 4.

Brutus legt seiner Gattin gegenüber die Narrenkappe ab, wirft ihr ihre Untreue vor und giebt ihr zu verstehen, dass sie ihr Vergehen nur durch den Tod sühnen kann.

Scene 5.

Tullia kommt zur Erkenntnis ihrer Schuld.

Scene 6.

Eine Dienerin meldet der Tullia, dass man sie zum Mahle erwartet.

Akt III.

Schauplatz: Säulenhalle vor dem Palaste des Königs Tarquinius.

Scene 1.

Sulpice bringt dem Sextus einen Brief von seinem Vater, worin er ihm rät, ein wachsames Auge auf die Gegenpartei zu haben. Sextus lächelt über die kleinliche Besorgnis des Vaters. Dann wendet er sich zu der Sache, die ihn weit mehr als alle Politik beschäftigt[47]: Wie er die Stadt Gabii durch List in seine Gewalt gebracht hat, so hofft er auch mit Hülfe des Sulpice die Lucretia sich zu erobern. Dieser soll ihm den Weg bahnen.

Bemerkung: Man beachte eine feine, versteckte Anspielung des Sextus auf die Gabii-Episode in seinem Urteil über seinen Vater: — »S'il veut une tête, il prend un air badin, — Et s'amuse à couper les pavots du jardin.« Zur Erklärung möge dienen: Als Sextus die Stadt Gabii ganz in seiner Gewalt hatte, sandte er einen Boten an seinen Vater, um seine weiteren

[47]) Erst hier tritt der eigentliche Kern der Tragödie in den Vordergrund.

Befehle betreffs der Einnahme einzuholen. Dieser gab ihm jedoch keine Antwort, sondern suchte ihm nur durch eine sinnbildliche Handlung seinen Willen verständlich zu machen. Er schlug vor den Augen des Boten die grössten Mohnköpfe in seinem Garten ab. Sextus durchschaute sofort den Wunsch des Vaters, beseitigte die besten Krieger der Stadt teils durch Ermordung, teils durch Verbannung und überlieferte dann die Feste seinem Vater.

Scene 2.

Gegenseitige Auflösung des Liebesverhältnisses zwischen Sextus und Tullia. Tullia deutet Selbstmord an. Sextus hat jetzt freie Bahn.

Scene 3.

Auch der Sibylle von Cumae Prophezeihung von dem nahen Untergang seines Geschlechtes bringt Sextus nicht von seinem Entschlusse ab. Er hält sie für eine Geheimbotin der verschmähten Tullia.

Scene 4.

Sulpice meldet dem Sextus, dass es Zeit zum Aufbruch nach Collatia ist.

Scene 5.

Brutus fordert Sextus zur Teilnahme am Kampfe vergeblich auf. Dieser weist ihn spöttisch auf die Seherin hin und entfernt sich mit Sulpice, um seinen Anschlag in's Werk zu setzen.

Scene 6.

Die Seherin begrüsst Brutus als künftigen ersten Konsul von Rom.

Akt IV.

Schauplatz: Haus des Tarquinius Collatinus.

Scene 1.

Vorbereitung der Katastrophe.

Durch dunkle Vorahnungen, seltsame Vorzeichen, besonders aber durch einen schrecklichen Traum ist Lucretia in grosse Aufregung geraten. Eine Sklavin, die sie mit ihrem Gesang erheitern soll, verstärckt durch ihre düsteren Worte noch ihre Angst.

Scene 2.

Als das Angstgefühl der Lucretia gerade die höchste Stufe erreicht hat, erscheint plötzlich Sextus. Er erkennt sofort ihre erregte Stimmung und versucht sie dadurch zu beruhigen und gleichzeitig sein unerwartetes Erscheinen damit zu begründen, dass er sich als den freundschaftlichen Überbringer einer Botschaft von ihrem Gatten bezeichnet. Die Erwähnung des Namens »Collatinus« aber verdoppelt nur noch ihre Angst. Ohne Überlegung gibt sie dem schmeichelnden Wunsche des Heuchlers nach und befiehlt ihren Mägden, sie mit Sextus allein zu lassen. Er soll sie aus ihrer furchtbaren Ungewissheit befreien. — Sextus hat die erste Stufe seines Anschlages erklommen.

Scene 3.

Die Katastrophe.

Lucretia und Sextus allein. Durch klug ersonnene Schmeicheleien versucht er sein Opfer in seine Netze zu locken. Als sie aber wiederholt darauf dringt, ihr die Botschaft ihres Gatten mitzuteilen, offenbart er ihr schliesslich den eigentlichen Zweck seines Besuches:

Er will ihr seine inbrünstige Liebe anvertrauen und sie bewegen, in seinen Plan einzuwilligen: Nach Scheidung von ihrem Gemahl, der ihr nicht ebenbürtig sei, und nach dem Tode seines Vaters soll sie mit ihm den Königstron besteigen: »Je serai roi, vous dis – je, et vous, Lucrèce, vous, — Reine.« Kalt und majestätisch weist sie sein freches Anerbieten zurück: »Je serai, moi, fidèle à mon époux.« — Diese erstaunliche Kaltblütigkeit bricht den Mut des Sextus. Demütig gibt er vor, er habe sich noch mal von ihrer Tugend überzeugen wollen, und bekennt sich als Besiegten. Lucretia entfernt sich unter dem Vorwande, sein rohes Benehmen um seiner Ehre willen verzeihen zu wollen.

Scene 4.

Sextus teilt beschämt seinem Genossen das Misslingen seines Anschlages mit, sieht im Geiste die Gestalten der Seherin und der Tullia vor sich, kämpft gegen sich selbst und entschliesst sich, das einmal begonnene Werk doch zu Ende zu führen.

Akt V.

Schauplatz: Haus des Tarquinius Collatinus.

Scene 1.

Collatinus und Brutus sind schon auf den Wunsch der Lucretia aus dem Lager herbeigeeilt. Ersterer sieht einen Greis nahen und erkennt in ihm zu seinem Erstaunen Lucretius, den hochbetagten Vater der Lucretia.

Scene 2.

In höchster Erregung fragen sich Gatte und Vater der Lucretia nach dem Grunde ihrer plötzlichen Herbeirufung. Beide ahnen Schlimmes.

Scene 3.

Lucretia erscheint. Nachdem sie die Anwesenden hat Rache schwören lassen, berichtet sie ausführlich ihre Entehrung durch Sextus, der sie Nachts im Schlaf überrascht hat.[48] Obwohl Gatte und Vater sie jeder Schuld freisprechen, tötet sie sich, um sich nicht der der Strafe zu entziehen und lebend ein Vorbild den Römerinnen zu werden. »Brutus« wird wieder »Junius«: Er schwört unablässige Verfolgung des ganzen Königsgeschlechtes bis zu seinem Untergang. Seiner Aufforderung gemäss leisten die Umstehenden denselben Schwur. — Valère versammelt unterdessen das Volk.

Scene 4.

Brutus teilt der Menge den Selbstmord der Lucretia und das Verbrechen des Sextus Tarquinius mit. Durch Aufdeckung aller Schandtaten der Tarquinier und Schilderung der unerträglichen Bedrückung des Volkes und des Senats entfacht er die Wut des Volkes. Durch die plötzliche Meldung von dem Selbstmord seiner Gattin wird er nur angenehm berührt: »Elle a bien fait.« Mit der Parole »Auf nach Rom! Nieder mit dem König!« stürmt er an der Spitze der Menge davon.

---

[48]) cf. Anm. 1 p. 43.

§ 4.

Komposition.

Im Ganzen können wir den Aufbau der Handlung in Ponsard's Erstlingswerk nur als wenig kunstmässig bezeichnen. Eine Hauptaufgabe des Dramatikers scheint dem jungen Dichter noch fremd zu sein: Die einzelnen Scenen durch ein inneres Band mit einander zu verknüpfen. Er reiht eine Scene an die andere ohne festen Zusammenhang; die handelnden Personen treffen sich, je nachdem ihr Erscheinen sich vernotwendigt, ohne dass dieses innerlich vorbereitet ist. Was er aber in der Schule von Corneille und Racine lange nicht gründlich genug gelernt hat, das ist: Die Kunst, die Handlung gleichmässig bis zum Höhepunkt zu steigern und durch eine geschickt vorbereitete und auf den Zuschauer mächtig einwirkende Katastrophe zum Abschluss zu bringen. Dass er diesem wichtigen Erfordernis nicht gerecht werden wird, gibt sich schon von Anfang an zu erkennen. Anstatt sofort den Kern der ganzen Handlung, die Entehrung der Lucretia durch Sextus, ins Auge zu fassen, lässt er sich durch lange, freilich wahrheitsgetreue Schilderungen der politischen Verhältnisse so weit von seiner betretenen Bahn ablenken, dass er erst mit dem 3. Akte wieder zu seinem eigentlichen Thema zurückkehrt, und dazu noch in dieser kunstlosen, fast komisch wirkenden Weise: »Mais laissons cet aspect d'une époque lointaine, — D'un objet plus présent mon âme est toute pleine, — Et ton zèle y sera bien mieux utilisé — Qua' à pour-

suivre le fil d'un complot supposé.« Dieser unvermittelte Sprung von einem Hauptgedanken zum anderen ist eine Schwäche, die wir aufs schärfste am Dramatiker tadeln müssen. Das Komische dieses Überganges liegt darin, dass es den Anschein hat, als ob Sextus selbst über die ernste Beschäftigung mit seinen in der Ferne liegenden Plänen sich ärgert und ausdrücklich seine Vergesslichkeit in weit näher liegenden Dingen zur Schau tragen wollte. Aber auch dieser 3. Akt ist, wenn er auch die Rückkehr zum eigentlichen Thema enthält, doch nur von geringer Bedeutung. Er besteht aus einer Reihe fruchtloser Versuche von Seiten der Umgebung des Sextus, ihn von seinem unumstösslichen Vorsatze abzubringen. Die bescheidenen Warnungen seines Vertrauten Sulpicius sind völlig in den Wind gesprochen. Seine Geliebte Tullia, die schon im 2. Akte der Mittelpunkt des Interesses war und schon dort der eigentlichen Heldin des Stückes den Rang streitig machte, versucht abermals, seine neue unbändige Leidenschaft vor dem Ausbruch zu ersticken und seine ihr früher geschenkte Liebe zurückzuerobern. Ebenso erfolglos wie ihr Versuch ist der der Seherin von Cumae. Ihre Prophezeihung ist freilich ernst genug, um Beachtung zu finden: »D'un feu néfaste un Tarquin brûlera, — Et l'époque des rois par lui s'accomplira.« Aber Sextus erblickt in ihr die Abgesandte der verstossenen Tullia und verspottet sie.

Anmerkung: Man vergleiche Sextus mit Macbeth, der über die Weissagung der Hexen »du wirst König sein« nicht lacht, sondern in ernstes Nachdenken über seine Zukunft ver-

sinkt und schliesslich ihrem Ausspruch Glauben schenkt »Will das Geschick zum König mich, so kröne — Mich das Geschick auch ohne mein Dazutun.« (Akt I Sc. 3.) — Man denke ferner an Hamlet, der sich ehrfurchtsvoll vor dem Schatten seines Vaters beugt, ohne jedoch bei seinem Mangel an Energie dessen Wunsche, seinen Mord zu rächen, Folge zu leisten. — Schliesslich ziehe man Voltaire's »Sémiramis« zum Vergleich herzu, die auf die aus dem Grabe des Ninus dringende Stimme horcht. Freilich macht die Erscheinung des Geistes bei Voltaire (Act III Sc. 6) auf Semiramis lange nicht solchen tiefen Eindruck wie auf Hamlet bei Shakespeare. (Act I Sc. 5.) Jener Ausruf »Himmel, ich sterbe« kommt nicht aus so tiefer Seele wie des Letzteren schwerwiegende Worte: »O Gott! o all' ihr Himmelsmächte! Erde!« Das liegt eben 1. in den verschiedenen Umständen, unter denen der Geist auftritt. 2. in der verschiedenen Anschauung, die der englische und der französische Dramatiker von einem Gespenst haben. Voltaire's Geist tritt am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs plötzlich aus der Gruft hervor; Shakespeare's Gespenst kommt zu Hamlet allein in der Stille der Nacht, umgeben von den düsteren Geheimnissen, mit denen wir uns nur ein solches unsichtbares Wesen vorstellen können. Lessing sagt treffend im 12. Kapitel seiner »Hamburgischen Dramaturgie« (Lessings ausgewählte Werke, Leipzig 1867. Bd. 6 p. 59.): »Voltaire's Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist,« »Shakespeare's Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksal wir Anteil nehmen.« Er erklärt sich diesen Unterschied daraus, dass Voltaire die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare aber als eine ganz natürliche Begebenheit betrachtet. Wir erkennen: Ponsard verfällt in denselben Fehler wie Voltaire. Beider Geistergestalten sind blosse verkleidete Komödianten, die den Gang der Handlung unterbrechen, weil ihr Auftreten ummotiviert ist, und die daher, um mit Lessing's Worten zu reden, (ibid. p. 58.) »nicht viel mehr Eindruck machen als ein weit entfernt geglaubter Freund, der auf einmal in's Zimmer tritt.« Bei Shakespeare dagegen ist das Auftreten des Geistes, bezw. der Hexen für den Verlauf der Handlung unbedingt notwendig; der Eindruck, den dieser auf Macbeth macht, überträgt sich auf den Zuschauer, und die Wirkung ist so augenscheinlich, dass wir über die Ursache seines Auftretens vollkommene Klarheit gewinnen.

Schliesslich macht auch noch Brutus, dem die geheimen Pläne des Sextus in Wirklichkeit recht wohl bekannt sind, — Un prince oisif est parfois dangereux; — Mais un prince affairé! le danger est bien pire. III, 5 — den vergeblichen Versuch, ihn zur Teilnahme am Kampfe zu bewegen. Wir dürfen also behaupten: Die drei ersten Akte bilden gleichsam die Exposition des Dramas, welches sich vor unserem Auge entrollen soll, eine in mancher Hinsicht zwar geschickte, aber der gleichmässigen Steigerung ermangelnde und vor allem zu breit angelegte Einleitung. So wird die Spannung des Zuschauers in unnützer Weise abgeschwächt. Wir treten also erst mit Akt IV in den Mittelpunkt der Haupthandlung: Der heimliche Besuch des Sextus bei der Lucretia, der durch den Traum der Letzteren geschickt vorbereitet wird. Doch selbst die Hauptscene der ganzen Tragödie vermag nicht, wie schon oben bemerkt, die durch die Abschweifung stark geschwächte Spannung des Hörers auf den Höhepunkt zu treiben. Sie spielt sich vor seinem Auge ohne plötzlichen Umschwung und ohne irgend eine das Gemüt ergreifende Komplikation ab. Der Zuschauer wird für seine Geduld, mit der er so lange auf eine unerwartete Katastrophe gewartet hat, schlecht belohnt.

Vielleicht trägt zu dieser geringen Wirkung die von der geschichtlichen Überlieferung abweichende Darstellung nicht unwesentlich bei.[49]

---

[49]) cf. über die Abweichung von der Quelle p. 92.

Der letzte Akt enthält sozusagen die zweite Katastrophe: Den Selbstmord der entehrten Frau, der durch die zweite Scene recht geschickt und kurz vorbereitet wird. Seine gebührende Wirkung kann er zwar nicht verfehlen; dass diese aber weit grösser gewesen wäre, wenn der Verlauf der Handlung von vornherein darauf hingezielt hätte, dürfte wohl einleuchtend sein. Mit diesem Moment hätte die Tragödie enden sollen.

Die lange Rede des Brutus, erst an die Angehörigen der Entseelten, dann an das Volk, schiebt nur das Ende hinaus und ist für das eigentliche Thema ohne Bedeutung: denn das Unglück ist einmal geschehen; der Unhold hat das Ziel seiner Wünsche erreicht; Lucretia hat die Schändung mit dem Leben bezahlt. Durch die Aufzählung der vielen jedermann bekannten Schandtaten des Tarquinier-Geschlechts will Brutus die Wut der Menge und damit zugleich ihre Sehnsucht nach Freiheit hervorrufen. Beide facta aber waren zur Genüge ausgeprägt und konnten durch die lange Auseinandersetzung kaum noch gesteigert werden. Zu dieser Erkenntnis scheint Ponsard selbst schon gelangt zu sein; denn gleich nach der ersten Aufführung nahm er, wie Latreille p. 45 anführt, eine bedeutende Kürzung dieses Auftritts vor. — Hier an der Leiche der Lucretia, umringt von der wütenden Menge, hätte er gut an die bisher gänzlich unbeachtete Prophezeihung der Sibylle anknüpfen können. »Römer«, hätte er rufen sollen, »die Götter stehen auf unserer Seite. Apollo hat seine Botin zu mir gesandt, und in

diesem Buche steht das Schicksal Roms geschrieben: Er tadelt das Tarquiniergeschlecht, er will, dass dies neue Verbrechen euch anspornt, die Freiheit wiederzugewinnen. Kurz, er befiehlt euch, mir zu folgen!« Zweifellos hätten solche Worte das abergläubische Volk weit mehr begeistert als die Erinnerung an lauter bekannte Tatsachen.

Anmerkung: Vermuten könnte man, dass Ponsard mit der Leichenrede des Brutus die des Antonius habe nachahmen wollen (Shakesp.' »Julius Caesar« III, 2.) Wenn das der Fall wäre, so müssten wir die Nachahmung als ziemlich verfehlt bezeichnen. Antonius' Rede ist ein Meisterstück des grossen Dramatikers. Dadurch dass er sich stellt, als ob er nur den unersetzlichen Verlust dem Volke fühlbar machen will und die Hauptschurken Brutus und Cassius für ehrenhafte Männer hält, nicht aber beabsichtigt, die Wut des Volkes zu entfesseln, und aus diesem Grunde das Testament des Toten vorzulesen nicht für geboten hält, gerade durch diese fein ersonnene Taktik bringt er selbst die Gegner Cäsar's auf seine Seite und macht sie zu dessen Freunden und Verehrern. Jetzt wo er die Rachsucht des Volkes bis zur höchsten Potenz entflammt hat, hält er die Zeit für günstig, das Testament vorzulesen. Die beabsichtigte Wirkung ist ungeheuer: die Menge, welche vorher den Antonius am liebsten erwürgt hätte, stürmt wie wahnsinnig davon, um furchtbare Rache an den Mördern zu nehmen. Nur durch diese wohl berechneten Worte erzielt Shakespeare's Antonius diesen grossartigen Erfolg, während Ponsard's Brutus den Erfolg seiner falsch angewandten Mittel nur dem glücklichen Umstande zu verdanken hat, dass das Volk schon längst entschlossen war, sich aus den Fesseln des Tyrannen zu befreien, und nur noch auf eine günstige Gelegenheit dazu wartete.

§ 5.

Charakteristik der Hauptpersonen.

Die teilweise scharfe Zeichnung der Hauptcharaktere muss entschieden als eine gute Seite der Tragödie

gegenüber allen ihren Mängeln angesehen und hervorgehoben werden.

Von der Heldin des Stückes, Lucretia, gewinnen wir einen höchst günstigen Eindruck, wenn auch ihrer dramatischen Gestalt manches Fehlerhafte anhaftet. Sie ist das Ideal einer echten römischen Frau, der die Wahrung des Ehegelübdes und der sittlichen Reinheit als das höchste Ziel im Leben gilt. Noch spät am Abend sitzt sie mitten unter ihren Dienerinnen, ihre Arbeiten leitend und selbst mit Spinnen beschäftigt: ein liebliches Gemälde edler Weiblichkeit, das noch durch den Glanz ihrer natürlichen Schönheit erhöht wird. — Durch die unerwartete Ankunft der Gäste lässt sie sich kaum erschrecken; mit der Anmut und züchtigen Liebenswürdigkeit, die dem sittsamen Weibe eigen ist, begrüsst sie den Gemahl und seine Begleiter und bietet ihnen Erfrischungen dar, welche der wohlgeordnete Haushalt im Überfluss bietet. — Ihre unwandelbare Gattentreue offenbart sich herrlich, als Sextus bei seinem heimlichen Besuch ihr die Liebe zu Collatius absprechen will. Kalt und gefasst stösst sie ihn zurück: Vous vous trompez. J'estime et j'aime mon mari. — Vos dédains à mes yeux ne l'ont pas amoindri. — Il est plus grand que vous! (IV, 3).

Alle diese edlen Tugenden: unerschütterliche Liebe zum Gatten, grenzenlose Anspruchslosigkeit, unermüdlicher Fleiss, bewundernswertes Sittlichkeitsgefühl, sind an sich hoch zu schätzen und in einer Elegie, einer

Epistel nach dem Muster der berühmten klassischen Meister trefflich zur Darstellung zu bringen; aber für das Drama sind sie kaum verwendbar, weil hier ihre Schilderung den Fortschritt der Handlung zweifellos hemmt und auf den Zuhörer ermüdend wirkt. Wir bewundern ja ihre aufrichtige Liebe zu ihrem Gatten und stellen sie uns als Muster einer ehrbaren Gattin vor; aber auf der Bühne, wo die Handlung die Hauptsache bildet, erscheint diese edle Eigenschaft kalt, ohne innere Wärme; sie vermag uns nicht in dem Masse hinzureissen, wie sie es sonst im gewöhnlichen Leben tut. Bei dem Eintritt des Collatinus vernehmen wir kein Wort der wahren Freude über den unverhofften Besuch des geliebten Gemahls, kein Zeichen der wirklichen Zärtlichkeit, des ehelichen Glücks aus dem Munde der Lucretia, wie wir natürlicher Weise erwarten sollten; nur sittsam und gemessen spendet sie den gebührenden Willkommengruss ihrem Gatten und Herrn nebst den übrigen Kriegern. Sie tritt gewissermassen als der abstrakte Typus, als eine Personifikation der Reinheit und Ehrbarkeit auf: Sie kennt keine andere Leidenschaft als den Stolz ihrer Tugend und ihres guten Rufes. Werden diese ihre höchsten Ideale angegriffen und verletzt, so gibt es für sie nur noch den Tod, wie sie selbst offen erklärt: »Je n'ai pas craint la mort; j'ai craint l'ignaninie« (V, 3). —

Was entschieden an Ponsard gelobt werden muss, ist, dass er nicht wie frühere Dramatiker versuchte, seine Heldin dadurch noch mehr in den Mittelpunkt

des Ganzen zu stellen und der Geschichte des klassischen Altertums dadurch einen anderen Beigeschmack zu geben, dass er sie eine geheime Liebe für Sextus hegen[50] oder an der Treue ihres Gatten zweifeln liess.[51] Er hat vielmehr ihre Gestalt in der schlichten Einfachheit und sittlichen Reinheit, wie sie uns aus der Überlieferung bekannt ist, durchaus gewahrt.

Die Gestalt des Sextus, der nächst Lucrèce wichtigsten Figur, tritt fast durchweg recht lebhaft uns uns entgegen, wir können von seinem ersten Auftreten an den richtigen Eindruck von seiner interessanten Persönlichkeit gewinnen. Er wandelt ganz in den Wegen seines Vaters: Rücksichtslosigkeit, Härte, ja Grausamkeit und Gemeinheit sind die Mittel, deren er sich je nach Bedarf bedient, um seinen Neigungen und Gelüsten zu fröhnen. Die brennende Begierde, die Lucretia zu besitzen, lässt ihn nicht ruhen; er will jeden möglichen und unmöglichen Weg einschlagen, nur um an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Nichts kann dabei den Verblendeten auf seinem falschen Pfade hemmen; auch nicht die ernsten Mahnungen der Seherin. Sogar seine Liebe zu Tullia erkaltet gegenüber der neuen Herzensglut; ihre bitteren Vorwürfe dringen nicht in sein Inneres. Die sinnliche Lust setzt ihn über jegliche Rücksichtnahme auf seinen Freund Collatinus hinweg. Aber unter all' seiner Energie und Entschlossenheit birgt sich —

[50]) Wie Arnault in »Lucrèce ou Rome libre« 1792.
[51]) Wie Du Ryer in »Lucrèce« 1638.

wenigstens in der Darstellung des Dichters — eine kleinliche Befangenheit und Unentschlossenheit, Charakterzüge, die in einer elenden Schmeichelei klar zu Tage treten, und zwar zuerst der ehemaligen Geliebten gegenüber, deren Unwillen er mit allerlei schönen Worten niederzudrücken versucht. Erst als er merkt, dass sie von seiner neuen Liebe genaue Kenntnis hat, sagt er sich endgültig von ihr los. Dann wendet er diese Schmeichelei seinem Opfer gegenüber an, welches er mit der Verheissung von den schönsten irdischen Glücksgütern in sein Netz zu locken sich bemüht.

Bei einer charakterfesten Frau wie Lucretia kann er jedoch damit nichts ausrichten: Stolz weisst sie seine Verlockungen zurück; als er gar mit erhobenem Schwerte und drohender Gebärde ihr den Ausgang versperren will, bezwingt sie den Feigling mit einem majestätischen Blick, so dass er wie gelähmt die Waffe sinken lässt, in höchster Befangenheit um Verzeihung für sein freches Benehmen bittet und sich als überwunden erklärt: »Lucrèce, épouse sainte! — N'ayez aucune peur, et pardonnez ma feinte.« Er hätte wissen müssen, dass er schon dadurch, dass er vor der Lucretia ihren Gatten in ein dunkles Licht stellen wollte, sie nur um so fester an ihn kettete und von vornherein sich zur Gegnerin machte. Durch diese falsche Taktik wurde sofort ein Gelingen seines sonst fein vorbereiteten Anschlages hinfällig. — Ohne unser Urteil, welches wir am Eingang dieses Abschnitts über die Figur des Sextus gefällt haben, umstossen zu

wollen, glauben wir einen freilich etwas versteckt liegenden Mangel in der Darstellung dieser Persönlichkeit nicht unerwähnt lassen zu dürfen: Wie bei der Charakterisierung der Lucretia entschieden mehr Lebendigkeit und Frische am Platze gewesen wäre, so hätte Ponsard in dem Charakter des Sextus das verabscheuungswürdige Laster der Ausschweifung mehr hervorkehren sollen, um von vornherein jedes Mitleidsgefühl in dem Innern des Zuschauers zu ersticken.

Die Charakterzeichnung des Brutus muss, wenn sie auch in der Hauptsache der geschichtlichen Überlieferung nachgebildet ist, doch als recht ungleichmässig durchgeführt bezeichnet werden. Brutus spielt zwar hier wie dort die Rolle eines Tölpels, aber hier im Drama fällt er zu oft (besonders II, 4) aus dieser Rolle heraus und tritt als ein mit gesundem Menschenverstand begabter Mann auf. Seine Narrheit ist zu vernünftig und seine Verstellung zu offenkundig, als dass diese Eigenschaften ihm zu seinem Ziele — Sturz des Königtums — verhelfen könnten. Allerdings entschuldigt der Dichter die eigentümliche Darstellung dieser Figur mit wenigen Worten, die er dem Brutus selbst in den Mund legt: »Pour paraître sincère et non l'effet d'un choix — Il faut que ma folie ait raison quelquefois« (I, 3). Seine engere Umgebung wusste genau, mit wem sie es zu tun hatte, wie aus Ponsard's Darstellung deutlich hervorgeht. Sein Vertrauter Valerius ist über alles unterrichtet. Er hilft ja in erster Linie die weitschauenden Pläne der Zukunft mit-

schmieden. Lucretia hat den Heuchler ebenfalls erkannt und entlarvt ihn bei ihrer Unterredung (I, 3) schon mit den ersten Worten: »Ecoutez, Junius! — Vous n'êtes pas ce que l'on croit à Rome. — Junius est sous Brute, et le fou cache l'homme.« Er bekennt sich als erkannt: »Oui j'ai quitté mon nom, mais pour mieux le reprendre —, J'accepte tous leurs coups, mais pour mieux les leur rendre.« Zum Schluss fordert sie ihn auf, wegen des Nahens von Personen wieder die Maske der Verstellung aufzusetzen: »Faites votre visage.« Wenn seine eigne Gattin nicht zu wissen scheint, dass er einer der schlausten seiner Zeitgenossen ist, so liegt das nur daran, dass sie alle ihre Gedanken und Gefühle in das Wesen eines anderen Mannes versenkt hat und nach dessen Rede ihre Worte zuspitzt. Dass aber auch sie von seinem gesunden Menschenverstande in Wirklichkeit überzeugt ist, verrät sie deutlich, als sie noch unter dem tiefen Eindruck der niederschmetternden Rede ihres Gatten steht: »Le ciel même a parlé, le ciel qui veut ma mort, — Pour se justifier de son courroux qui dort« (II, 5). Er hat so klar und wahr ihr in's Gewissen geredet, dass sie zu dieser Annahme gelangt. — Schliesslich hat auch Sextus entschieden an seinen schlagenden Antworten auf jeden höhnischen Angriff (I, 2) erkannt, dass das ganze Gebahren nur Verstellung war. Aber wozu sollte er ihn blossstellen und sich so einen gefährlichen Gegner schaffen? Wie er auftrat, schien er doch völlig ungefährlich, und überdies hatte Sextus das grosse Vergnügen, stets eine Zielscheibe seines Spottes

sich gegenüber zu haben. — Wir sehen also: Zu ungeschickt verbirgt Brutus seine Vernunft, seine erheuchelte Narrheit ist, wie Latreille[52] sagt, nur noch ein theatralisches Mittel, welches der Geschichte entlehnt, aber unvollkommen von Ponsard dramatisiert ist. Durch diesen Missgrlff ging dem Dramatiker auch der Haupteffekt verloren: Die Verwunderung des Volkes über die plötzliche Umwandlung des Brutus an der Leiche der Lucretia. — Ponsard's Brutus erinnert an Gestalten wie Menenius, den Spassmacher, in Shakespeare's »Coriolan«. Verkehrt aber ist es unsrer Ansicht nach, ihn dem Lorenzaccio (1836), einem der »Proverbes« von Musset[53], gleichzustellen. Auch kann man die Narrheit des Brutus kaum mit der des Hamlet vergleichen; denn dieser wurde ja, nach Ansicht mancher Erklärer, nachdem er so lange nur die Rolle eines Narren gespielt hatte, in Wirklichkeit ein Wahnsinniger. Freilich eine gewisse Ähnlichkeit besteht doch unter beiden: sie halten unter der Maske der Einfältigkeit einen grossen Plan verborgen.

Unstreitbar die schönste und lebendigste Gestalt in der »Lucrèce« ist die der Tullia. Selbst Th. Gautier, der sonst viel an diesem Werke auszusetzen hat, gibt das zu: »C'est le plus humain et le plus intéressant personnage de la pièce.«[54] Sie steht im scharfen Gegensatze zu Lucretia: sie das wollüstige, ver-

[52]) Latreille »Les tragédies de Ponsard« p. 15.

[53]) Musset war der geistvollste und gewandteste Dichter dieser Gattung.

[54]) Th. Gautier »Histoire de l' Art dramatique en France« 6 Bde. Paris 1858—59. Bd. III p. 51.

gnügungssüchtige Weib, Lucretia die ehrbare, züchtige Hausfrau, die liebevolle, treue Gattin. Unsäglich leidet diese unter ihrer Nähe, und seitdem Tullia weiss, dass Sextus die ihr bisher dargebrachte Liebe dieser Frau in vollem Masse zuwendet, vermag sie sich kaum noch vor den giftigen Pfeilen ihrer Eifersucht zu schützen. Sehr ähnlich ist ihr — der Tullia — in dieser Hinsicht die Hermione des Racine, die Geliebte des Orestes, welche von Hass und Eifersucht auf Andromaque hingerissen, auf der Leiche des erfolglos geliebten Pyrrhus Selbstmord begeht. Beide sind Typen eines leidenschaftlichen Weibes. Man vergegenwärtige sich nur der Tullia letzte Unterredung mit ihrem Liebhaber Sextus: eine Scene, die vielfach als ein Echo der berühmten Elegieen des klassischen Altertums hingestellt worden ist und unstreitig zu den dramatisch reifsten Scenen der ganzen Tragödie gerechnet werden muss; denn sie ist wahr als Handlung, wahr als Studie des Menschenherzens, speziell des Herzens des Weibes. Der schwungvolle Stil passt sich wunderbar dem Gedankengang an. Erinnert ihre Figur nicht wirklich an die der Lesbia des Catull, an die Cynthia des Properz, an die Neaera des Horaz; und wenn man schliesslich die Versöhnung ausser Acht lässt, ist nicht der heftige Streit der beiden Liebenden ein Abbild des Liebesgetändels zwischen Horatius und Lydia bei Horaz »Carmina« III, 9?[55] Gleichwie in diesen Gestalten der

[55]) Ponsard schrieb auch eine kleine, aus 2 Scenen bestehende Komödie »Horace et Lydie«, die zweifellos unter dem Einfluss der Lektüre des Horaz entstanden ist. Sie wurde am 19. Juni 1850 zum 1. Male im Théâtre Français aufgeführt.

lateinischen Elegieen verkörpert sich in der Tullia, der Heldin des modernen Dramas, das Weib, welches durch berauschende Düfte und durch auffallende Kleidung die Blicke der Männer anzuziehen weiss, welches alle Phasen eines durchtriebenen, frivolen Lebens von Grund aus gekostet hat. Das alles zeigt sich deutlich in der Art, mit welcher sie den abtrünnigen Liebhaber von sich stösst. Sie kennt die Männer aus langjähriger Erfahrung, sie kennt ihr Verhalten einem Weibe gegenüber; ihrer Durchtriebenheit kann nichts mehr verborgen bleiben. Jetzt aber, wo sie die schlimmen Folgen ihrer lockeren Lebensführung vor Augen sieht, wo sie vom Geliebten verstossen, vom eignen Gatten gedemütigt, verlassen dasteht, da wird ihr die Grösse ihrer Schuld klar, und zu deren Sühne scheut sie sich nicht, sich selbst den Tod zu geben. Wollen wir ein Gesamturteil fällen, so dürfen wir fast behaupten, dass selbst der geniale Ovid mit seinem geschmeidigen und glatt dahinfliessenden Stile nicht packender diese Gestalt der Tullia hätte ausprägen können.

§ 6.

Kritik.

Wie schon die bisherigen Ausführungen erkennen lassen, ist an Ponsard's Erstlingswerk »**Lucrèce**« viel zu tadeln und nicht viel zu loben. Der Umstand aber, dass es sein erster dramatischer Versuch war, mildert natürlich die Beurteilung mancher Verstösse und Ungenauigkeiten, die man einem gereiften, erfahrenen Dramatiker ohne Rücksicht zum Vorwurf machen

müsste. Schon der Titel, den Ponsard seiner Tragödie gegeben, hat den Kritikern zu Bedenken Anlass gegeben. Es ist u. a. von Sieglerschmidt[56] die Frage aufgeworfen worden, ob das Stück den Titel »Lucrèce« oder »Délivrance de Rome« tragen müsse.[57] Gegen die Betitelung »Lucrèce« lässt sich mit Recht einwenden, dass dafür der politische Teil des Dramas entschieden zu weit ausgedehnt, und die Hauptsache, die Entehrung und der Tod der Lucretia, in den Hintergrund gedrängt ist. Die Gestalt der Lucretia, die die wichtigste Stelle einnehmen müsste, wird von der des Brutus, des Mittelpunktes der politischen Erörterungen, verdunkelt; denn wenn sie auch den unmittelbaren Anstoss zu der Staatsumwälzung gegeben hat, so ist er doch derjenige, der diese längst vorbereitet und schliesslich ihre Verwirklichung herbeigeführt hat. — Wollte man die Tragödie »Délivrance de Rome« betiteln, so wäre sie keine Tragödie, da sie ja mit einem für ganz Rom glücklichen Ereignis abschliesst. Freilich endet sie mit dem Sturz der Tarquinier; aber der Dichter hätte nie unser Mitleid mit ihrem Schicksal erregen können, denn dessen ist dies verkommene Geschlecht nicht würdig. — Wollte man schliesslich annehmen, Ponsard hätte beide Themata in einem Stück vereinigen wollen, so würde er sich

[56]) Sieglerschmidt »Examen et appréciation im partiale de la tragédie de Lucrèce.« Paris 1844 p. 58.

[57]) Es sei erinnert an die von Voltaire angeregte Frage, ob Shakespeare's »Julius Caesar« der vom Verf. zuerteilte Titel oder eher »Brutus« zukomme. Bekanntlich ist auch diese Frage Gegenstand vieler Erörterungen gewesen.

damit einen schweren Fehler erlaubt haben: Er hätte wissen müssen, dass der Dramatiker das Interesse des Zuschauers nicht auf zwei so wichtige Punkte zugleich lenken darf, ohne es erheblich zu schwächen. In der Tat kommt der Titel »Délivrance de Rome« für die 3 ersten Akte in Betracht, während die beiden letzten Akte sich ohne Schwierigkeit unter dem vom Verfasser gegebenen Titel »Lucrèce« vereinigen lassen. Auf den ungeschickten Übergang von dem einen Thema zum anderen — wenn man überhaupt von Übergang reden darf — ist schon an anderer Stelle hingewiesen worden.[58] — Welcher Ansicht man sich also auch anschliessen mag, nicht zu leugnen ist, dass Ponsard nach dieser Seite hin schon einen schweren Verstoss begangen hat, der den allgemeinen Wert des Werkes bedeutend herabsetzt.

Ein weiterer Vorwurf, der ihm in der Beurteilung seiner gesamten Dramen gemacht worden ist, findet auch hier seine Anwendung: Es ist der Vorwurf des Mangels an freien Erfindungen, die in der »Lucrèce« nur mit den Figuren der Tullia und der Sibylle von Cumae — diese freilich auch nicht eigene Erfindung — vertreten sind. Eine Begründung dieser offenbaren Schwäche führt er selbst in seiner »Préface d'Etudes antiques«[59] an, wo er erklärt: dass er stets vor der Wahl eines engeren Stoffes, des eigentlichen auszuführenden Themas, einen bestimmten Zeitabschnitt wähle und sich dabei von dem Grundsatze lenken liesse, den

[58]) cf. p. 52.
[59]) cf. »Préface d' Etudes antiques« p. 36.

Zeitraum selbst, in den die Handlung des abzufassenden Stückes falle, die Zustände, Sitten und Gebräuche der betreffenden Zeit darzustellen; und zwar glaube er diesem Vorsatze nur dadurch gerecht werden zu können, dass er den Charakter, die Gedanken, die Leidenschaften derjenigen Personen zu entwickeln versuche, die tatsächlich in diesem Zeitraum gelebt und eine hervorragende Rolle gespielt haben. Frei erdachte, Aufsehen erregende Intriguen und Komplikationen gehören nach seiner Meinung nicht in ein solches Drama, sondern sie bilden vielmehr den Kern des Melodramas, welches doch nur den Zweck zu erfüllen habe, die Neugierde des Zuschauers in Spannung zu halten und in ihm das behagliche Gefühl der Freude hervorzurufen. Wir können Ponsard's feinsinnige Auffassung des Unterschiedes der beiden Arten von Dramen nur lobend anerkennen; aber dabei bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, die unterscheidenden Elemente innerlich und äusserlich so mit einander zu verweben, dass sie gewissermassen zu einem Stück verwachsen, gemeinsam die Auflösung des Ganzen herbeiführen. Darin ist ja gerade Shakespeare mustergültig für alle Dramatiker: er verstand es, die Charaktere bis in die kleinsten Fasern hinein zu zeichnen, die Seelenstimmung seiner Gestalten zu ergründen, ohne dadurch den lebendigen Fortschritt der Handlung zu hemmen. — Nachdem wir so die Hauptprinzipien unseres Dramatikers kennen gelernt haben, können wir uns nunmehr auch leicht eine weitere Schwäche, die Frostigkeit und Leblosigkeit der Handlung sowie

die Schwerfälligkeit der handelnden Personen in ihren Bewegungen und ihrer Sprache erklären: Mängel, die sich nicht nur in seinem ersten Bühnenwerke aussprechen, sondern sich durch seine sämtlichen Dramen ziehen. Ponsard hat es vernachlässigt oder vielmehr nicht vermocht, die beiden Haupttriebfedern der Handlung in »Lucrèce«, die von Brutus langsam vorbereitete Verschwörung und das dieselbe plötzlich unterbrechende Verbrechen des Sextus harmonisch zu verbinden und sie zu einem unzertrennbaren Ganzen zu verarbeiten. So erklärt sich denn auch die mangelhafte Lösung des Knotens: Der Ausgang des Vorfalls ist dem Zuschauer bekannt; er wird nur durch die ausgedehnten Reden des Brutus hinausgeschoben. Ein Umschwung in der Handlung tritt nicht ein: Die Bühnenwirkung bleibt aus. — Und andererseits doch dies — Entzücken, diese unbeschreibliche Aufregung bei der ersten Aufführung, wie J. Janin sie schildert[60]: »Lucrèce était le présent, elle était le passé et l'avenir de l'esprit humain. A ce nom sauveur, la province hurlait de — joie; la moitié de Paris ne mettait pas de fin à son triomphe!« Aber man lasse sich durch diesen blinden Jubel der Menge in seinem Urteil nicht beeinträchtigen; die Begeisterung war nicht von langer Dauer, sie hatte ihr Ende erreicht, als das Stück ungefähr 40 mal in zweitägigen Zwischenpausen zur Aufführung gelangt war. Das lassen die Angaben von Sainte-Beuve[61] deutlich erkennen: »Lucrèce est morte de langueur,

[60]) »Rachel et la tragédie« p. 383. 1859.
[61]) Chron. paris. 30. septembre et 4 octobre 1843.

de froideur, de vieillesse déjà. On en est déjá las; on n'y trouve plus rien.« Der erste Sturm der Begeisterung ist schon eher begreiflich, wenn man bedenkt, dass das französische Volk, umschlungen von den Banden des eisigen Klassizismus, zu sehr an solche eintönigen, kraftlosen Schauspiele gewöhnt war, als dass es wie wir Deutschen deren Minderwertigkeit empfunden hätte. — Um aber allen erwähnten Mängeln der Tragödie gegenüber auch nicht ihre guten Seiten zu verschweigen, wollen wir nicht unterlassen, auf einige Scenen des zweiten Hauptteils derselben hinzuweisen, welche durch ihre spannende Handlung im direkten Gegensatze zu den meisten des ersten Teiles stehen und von wirklich hervorragender dramatischer Wirkung sind. Man prüfe daraufhin IV, 3 und V, 1—3. Ein ganz anderer Geist beseelt diese Scenen, der sich schon in dem mehrfachen schnellen Wechsel von Rede und Gegenrede kund gibt. Wieder werden wir uns bewusst, wie unzweckmässig Ponsard darin handelte, durch entlegene, nicht zum Thema gehörende Auseinandersetzungen den Kern des Dramas zu verdunkeln und seine Entwicklung hinauszuschieben. — Von seinen Zeitgenossen hat Ponsard sich manche herbe und peinliche Kritik gefallen lassen müssen. Freilich dürfen wir auf ihr Urteil nicht zu grosses Gewicht legen und ihren Äusserungen nicht willig unser Ohr leihen; manche von ihnen sind entschieden darin zu weit gegangen: So äussert V. Hugo stolz und selbstbewusst[62]: „»Lucrèce« ist ja nur eine

[62]) Chron. paris. p. 49. 1843.

schlichte Wiedergabe von Livius' Erzählung." Alfred de Vigny urteilt[63]: »Ponsard hat einen veralteten Stil, er verdient nur eine ehrenvolle Erwähnung.« Alfred de Musset sagt[64]: „»Lucrèce«´ist eine Herausforderung, auf die wir antworten müssen." Ponsard's grösster Gegner war Th. Gautier, der treue Anhänger von V. Hugo. „Die meisten Lobpreisungen der »Lucrèce«", sagt er u. a.[65], „richten sich hauptsächlich gegen den Verfasser von »Ruy Blas«. Es ist keine neue, aber wenig geschickte und leider allzu beliebte Taktik, einen geistvollen Mann unter einem talentvollen Manne zu begraben. Die klassische Kritik," fährt er fort, „lobt an »Lucrèce« ja nur negative Eigenschaften, wie Mangel an lyrischer Empfindung, an Phantasie und an Färbung." — Auf Grund der obigen Betrachtungen können wir zum Schluss unser Urteil etwa dahin zusammenfassen: Wenn »**Lucrèce**« auch ein achtbares, auf ernsthaften Studien beruhendes Werk des jungen Dramatikers ist, so ermächtigen uns die zahlreichen darin vorhandenen Unvollkommenheiten nicht, es den französischen Meisterwerken eines Corneille, Racine, Molière u. a. gleichzustellen. Um die Berechtigung hierzu zu erwerben, müsste er noch weit grössere Sorgfalt auf den Aufbau der Handlung und die äussere Form verwendet haben und mit besserem Verständnis in den Geist der Zeit und in die Seele seiner handelnden Personen eingedrungen sein.

---

[63]) »Journal d' un poète« 1867 p. 163.
[64]) »Souvenirs littéraires« v. Ed. Grenier p. 83. 1893.
[65]) »l' Art dramatique en France« Bd. III p. 50.

§ 7.

Sonstige Bearbeitungen desselben Stoffes.

Dies bekannte Ereignis aus der römischen Geschichte, die Entehrung der Gattin des Tarquinius Collatinus durch den jungen Königssohn Sextus Tarquinius und ihr heldenhafter Tod, hat in Frankreich ausser den schon erwähnten[66] unbedeutenden Dramatikern Du Ryer (»Lucrèce«) und Arnault (»Lucrèce ou Rome libre«), soweit uns bekannt ist, noch zwei Schriftsteller zu einer dramatischen Bearbeitung gleicher Minderwertigkeit veranlasst: 1. Chevreau veröffentichte 1637 ein Drama »Lucrèce Romaine«, ein Stück welches wegen der ausserordentlichen Kunstlosigkeit wenig bekannt wurde. 2. Jean-Jacques Rousseau schrieb eine Tragödie »Lucrèce«, die er jedoch unvollendet liess. Den Grund dafür gibt er im 8. Buche seiner »Confessions« an, wo es heisst: »J'avais l'espoir d'atterrer les rieurs, quoique j'osasse laisser paraître cette infortunée, quand elle ne le peut plus sur aucun théâtre français.«[67] — In England haben wir zwei Bearbeiter dieses Stoffes namhaft zu machen: 1. Shakespeare, der vorzügliche Kenner des klassischen Altertums, verfasste ein nicht weniger als 265 Strophen umfasessndes Gedicht, welches 1594 unter dem Titel »A Booke intitled the Ravyshement of Lucrece« erschien. Die Dichtung hat im Verhältnis zu der Erzählung bei Ovid den Fehler, dass sie zu breit angelegt

[66]) cf. hierzu p. 59 f.

[67]) Dies Citat übernahm ich aus dem Kapitel »Les Tragédies de Ponsard« des schon mehrfach genannten Buches von Latreille »La Vie et les Œuvres de P.« p. 42. Anm. 1.

ist. »Diese Breite aber«, sagt Elze[68], »die uns in Shakespeare's Dramen nie begegnet, ist nur die Kehrseite eines ausserordentlichen Vorzuges: das ist die psychologische Vertiefung, die seltene Kenntnis des menschlichen Herzens, das der Dichter trotz seiner Jugend bereits in jeder Falte und Faser ergründet hat.« Eine Ähnlichkeit zwischen diesem Gedichte und Ponsard's Tragödie haben wir nicht feststellen können. 2. Thomas Heywood, ein älterer Zeitgenosse von Shakespeare, verfasste eine Tragödie »The Rape of Lucrece«, die 1608 zuerst erschien und komische Elemente enthält. Sie ist ebenso wie die genannten französischen Dramen ohne Wert und wenig bekannt.

[68]) Elze »William Shakespeare« Halle 1876 p. 367.

Drittes Kapitel.

„Virginius“ im Verhältnis zu „Lucrèce“.

Vor der Ausführung der einzelnen Punkte muss nochmals auf das hingewiesen werden, was schon in der Einleitung der Abhandlung kurz berührt ist.

Wenn zwei Dramatiker denselben Stoff, d. h. denselben Vorgang derselben Zeit behandeln, wenn sie speziell denselben Charakter zeichnen, dann ist die Möglichkeit vorhanden, dass beide in gewissen Zügen der Darstellung sich begegnen, ja dass sie gewisse Gedanken, Sätze und Ausdrücke gemeinsam haben. Bei dieser Abhandlung liegt der Fall anders; bei ihr kann das Gesagte schwerlich zutreffen. Wenn es doch zuträfe, so wüde es ein blosser Zufall sein: Beide Dramatiker haben zwar aus der römischen Geschichte geschöpft; ihre Stoffe aber gehören verschiedener Zeit an und weisen nur eine gewisse Ähnlichkeit unter sich in folgenden Punkten auf: 1. Beide Dramen haben die Gewalttat eines wollüstigen Patriziers, das eine eine wirklich ausgeführte, das andere eine nur beschlossene, zum Gegenstand. 2. Durch die beiden Aufsehen erregenden Ereignisse wird eine Staats-

umwälzung, einerseits zur Zeit des Königtums, andrerseits zur Zeit des Dezemvirats, hervorgerufen. 3. Durch die beiden Vorfälle wird die damalige politische Lage, die Übermacht der Aristokratie und der sittliche Tiefstand der gebildeten Klasse des römischen Volkes, deutlich gekennzeichnet. Da beide Dichter Zeitgenossen waren, so mag wohl der eine das Werk des anderen gekannt haben; dass aber Ponsard, der sein Werk später abfasste, Knowles' Drama benutzt hat, glauben wir mit ziemlicher Sicherheit bestreiten zu können, schon aus dem Grunde, weil er im Anfang seiner dramatischen Tätigkeit stand, und daher seine Kenntnis der französischen Litteratur sicher nicht von grossem Umfange war. Jedenfalls ist uns weder bei der sorgfältigen Lektüre der beiden Stücke ein Moment entgegengetreten, welches zu dieser Annahme führen könnte, noch auch haben wir in den uns zur Verfügung stehenden Hülfsmitteln solche Vermutung ausgesprochen gefunden. Die ganze Anlage der Dramen macht schon eine solche Annahme hinfällig; sie ist bei beiden so verschieden, dass ein Vergleich nicht nur der einzelnen Scenen, sondern auch der einzelnen Akte unmöglich ist.

Hier, wo die Untersuchung der beiden Stücke in ihrem Verhältnis zu einander begonnen werden soll, möge eine Tabelle eingefügt werden, aus welcher die in den beiden Tragödien etwa sich entsprechenden handelnden Personen ersichtlich sind.

Lucrèce	— Virginia
Sext. Tarquinius	— Appius Claudius

Sulpice	— C. Claudius
Collatinus	— Icilius
Lucretius	— Virginius
Junius Brutus	— Dentatus (Numitorius)
Valère Publicola	— Lucius
Amme der Lucrèce	— Servia (A. der Virginia).

Keine Gegenfigur haben:

In »Lucrèce«: Tullia, Sibylle von Cumae, Titus, Arons.

In »Virginius«: Sp. Oppius, Vibulanus, Honorius, Valerius, Marcus.

§ 1.

Verhältnis beider Stücke zu ihrer Quelle.

Interessant wird es sein zu untersuchen, in welcher Weise jeder Dichter seine Quelle benutzt hat, um mit dem Ergebnis schon einen Beweis für die Ähnlichkeit, bezw. Unähnlickeit ihrer Werke bringen zu können. Soweit bis jetzt ein Urteil zulässig ist, hat man als Hauptquelle für beide Stücke wohl Livius anzusehen, der doch immer trotz seiner vielen Ungenauigkeiten für die römische Geschichte unser bester Gewährsmann bleibt. Freilich ist es möglich, dass sie eins von den zahlreichen Geschichtswerken über die Geschichte Roms und nicht Livius oder einen anderen klassischen Autor direkt zur Grundlage haben; aber auch alle diese Werke gehen ja in letzter Linie auf Livius zurück. — Um das Verständnis der Quellen-Untersuchungen wesentlich zu erleichtern, ist gleich an den Anfang der ganzen Abhandlung ein Abriss der

unsere Dramen betreffenden Ereignisse gestellt, wie sie aus der Überlieferung bekannt sind. Somit werden jetzt ohne weitere erläuternde Zusätze die wesentlichen Abweichungen, bezw. Übereinstimmungen mit der vermutlichen Quelle festgestellt werden können.

a.

Quellen-Untersuchung zum »Virginius«.

Die Sage von dem misslungenen Verführungsversuch des Dezemvirn Appius Claudius und seinen unmittelbaren Folgen ist der Nachwelt von folgenden klassischen Autoren mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit überliefert worden.

Von lateinischen Schriftstellern: 1) Livius l. III, c. 44—58. 2) Cicero »De Re Publica« l. II, c. 37, wo der Vorfall nur erwähnt wird. 3) Valer. Maximus »Factorum et Dictorum Memorabilia« l. VI, c. 1, 2, wo ebenfalls nur ein Hinweis sich findet. 4) Aurelius Victor »De viris illustribus urbis Romae« c. 21, 2, wo der Hergang kurz erzählt wird. 5) Jun. Juvenalis l. IV, sat. 10, V. 293—95. Hier wird nur auf die sittliche Reinheit der Lucretia und die Keuschheit der Virginia angespielt: »Sed vetat optari faciem Lucretia qualem — Ipsa habuit, cuperet Rutilae Verginia gibbum — Accipere atque suam Rutilae dare.« Von den griechischen Autoren berichten die Sage: 1) Dionys. v. Halic. l. XI, c. 28—44. 2) Diodor. l. XII, c. 24. Auch er berichtet uns in Kürze das Ereignis und seine direkten Folgen.[69] Es kommen also für unsere Unter-

[69]) Zur Auffindung dieser Stellen wurde benutzt: Niese »Grundriss der römischen Geschichte nebst Quellenkunde«, München 1897.

suchungen nur Livius und Dionys. in Betracht, welche die Begebenheit mit grösster Ausführlickeit geschildert haben. — Stellen wir zunächst fest, in welchen wesentlichen und unwesentlichen Punkten Knowles von diesen beiden massgebenden Überlieferungen abweicht, und versuchen wir gleichzeitig, uns eine Erklärung für seine Abweichungen zu verschaffen.

1. In der Wahl von zwei Namen seiner »Dramatis Personae« hat er sich aus unerklärlichen Gründen nicht genau an die Vorlage gehalten: Der treue Volksfreund und spätere Konsul (449) M. Horatius heisst bei ihm »Honorius«. — Der Soldknecht und Kuppler des App. Claudius »Marcus Claudius« tritt als Cajus Cl. auf. Scheinbar ist er mit C. Claud., dem Oheim des Appius, verwechselt, der freilich auch I, 1 u. II, 1 im Drama genannt wird. Die übrigen Personen tragen sämtlich — abgesehen von den Soldaten und Bürgern, die natürlich nach Willkür benannt sind — die überlieferten Namen.

2. Zweifellos der Phantasie des Dramatikers entsprungen ist die Episode, dass Virginius sich erst durch die Amme über das Liebesverhältnis zwischen seiner Tochter und Icilius aufklären lässt, dass diese auf Befragen kein Geständnis ablegt, dass ferner Virginius den Icilius für einen heimlichen Anhänger der Dezemvirn hält und ihn deshalb als Schwiegersohn zunächst ausschliesst, schliesslich aber nach Erkenntnis seiner volksfreundlichen Gesinnung doch seine Einwilligung zum Verlöbnis Beider gibt.[70] Möglich

[70]) Act I, Sc. 2.

wäre es allerdings, dass er diese hübsche Geschichte in einem englischen Geschichtswerk gefunden hat. Jedenfalls zeugt diese geschickte Einflechtung von dem grossen dramatischen Talent des Dichters: Die liebliche, anmutige Scene steht in wunderbarem Kontrast zu dem weiteren, teilweise tief ergreifenden uud Abscheu erregenden Verlauf der Handlung.

3. Die Überlieferung berichtet,[71] dass beim Ausbruch des Krieges gegen die Sabiner zwei Dezemvirn, App. Claudius und Sp. Oppius, zur Leitung der städtischen Angelegenheiten in Rom zurückgeblieben seien, während nach Knowles' Darstellung Appius allein damit beauftragt ist. Alle übrigen Dezemvirn ziehen mit in's Feld.[72] Knowles kann uns so eine despotische Herrschaft und ihre schädliche Wirkungen deutlicher kennzeichnen, hier speziell die Abscheulichkeit der Gelüste des Appius, deren Befriedigung er unbehindert und unbeaufsichtigt weit leichter erreichen konnte.

4. Die 1. Scene des 4. Aktes ist ureignes Produkt der Phantasie unseres Dichters und bietet wieder einen Beweis für sein feines dramatisches Gefühl. Bei Liv. und Dion. schliesst sich an die Absendung einer Botschaft an Virginius einerseits und an die Befehlshaber im Lager andererseits sofort die Fortsetzung der

---

[71]) Liv. c. 41 (Ende). Dion. c. 23.

[72]) Niese meint p. 39: es sei fraglich, ob die Dezemvirn überhaupt den Oberbefehl über das Heer gehabt hätten; denn das widerspreche ja ihrem Titel (»decemviri legibus scribundis«), der ihnen doch vor allem die Aufzeichnung der Gesetze zuweise.

Verhandlung auf dem Forum. Wie geschickt wird durch diese rührsame Scene der Höhepunkt der Handlung, die grausige Tat des verzweifelten Vaters, vorbereitet!

5. Wohl begreiflich ist, dass die Scene, welche den Höhepunkt der Handlung enthält,[73] etwas freier gestaltet ist. Die Abänderungen sind, wenn auch zahlreich, doch für den Verlauf der Handlung so unwesentlich, dass es unnötig ist, sie einzeln hervorzuheben. Nur zwei Zusätze verdienen Erwähnung: a. die Mitteilung, dass Appius am Gelingen des Planes zweifelt und erst durch Zureden seines Helfershelfers wieder Mut und Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang der Verhandlung fasst. Freilich scheint die Erzählung bei Dion.[74], App. sei ganz von Sinnen geraten, als ihm die unerwartete Ankunft des Virginius gemeldet wurde, auf diese von Knowles dargestellte Mutlosigkeit hinzudeuten. — b. die Sklavin des Claudius tritt auf und schwört, die rechtmässige Mutter der Virgina zu sein. Auch diese Tatsache legt wieder ein beredtes Zeugnis von dem ehrlosen Sinn des Appius ab. Selbst vor diesem erlogenen Mittel zur Erreichung seines Wunsches scheut er nicht zurück. Aber die Schuld der Sklavin ist lange nicht so gross, wie die des Appius, ihres Gebieters; denn die freche Lüge, die er ihr in den Mund legt, ist s e i n e m verbrecherischen Herzen entsprungen, e r ist der Anstifter, s i e nur das Mittel zum Zweck. —

[73]) Act IV, Sc. 2.
[74]) Dion. cap. 33.

Beide Zusatz-Momente dienen dazu, um die Spannung des Zuschauers zu erhöhen.

6. Der letzte Akt ist fast vollständig eigne Erfindung des Dramatikers. Die hauptsächlichsten Abweichungen sind folgende:

a. Icilius lässt den Appius nach Absetzung der Dezemvirn und Wahl von Konsuln auf offener Strasse gefangen nehmen,[75] während er nach der Überlieferung erst nach dem von Virginius angestrengten Verhör in den Kerker geworfen wird, um hier seiner Aburteilung durch das Volk entgegenzusehen. Auch hierin lässt sich ein geschickt verwendetes Bühnenmittel erkennen.

b. Eine sofort in die Augen springende Abweichung ist die, dass Virginius durch seine blutige Tat wahnsinnig geworden ist.[76] Im Drama ist dieser Wahnsinn des gebrochenen Vaters von gewaltiger Wirkung. Nach der Geschichte aber hat sich sein ungeheurer Schmerz nicht bis zu diesem Grade verstiegen: Er eilt sofort nach der Tat in das Lager am Berge Algidus zurück, verkündet hier unter Tränen, was in der Stadt sich zugetragen hat, und wiegelt die Soldaten zur Rache auf. Später bringt er dann in der Volksversammlung in formvollendeter und überzeugender Rede die Anklage vor, welche mit der Einkerkerung des Verbrechers endet.

c. Die beiden letzten Scenen sind, abgesehen von dem Vergiftungsversuch des Appius, mit dem auf seinen durch Livius beglaubigten Selbstmord hingewiesen wird,

---

[75]) Act V, Sc. 1.
[76]) Act V, Sc. 2.

ebenfalls freie Erfindungen. Unleugbar sind sie im höchsten Grade dazu geeignet, der Tragödie einen ergreifenden Abschluss zu verschaffen und ihr einen grossen Erfolg zu sichern. Der verzweifelte Vater des unglücklichen Mädchens dringt in seiner blinden Wut sogar in den Kerker des Frevlers ein und erteilt hier dem zu Tode erschrockenen, einst so übermütigen Claudier die wohlverdiente Strafe. Appius fällt erdrosselt von der Hand des Rasenden. Livius berichtet,[77] dass er sich selbst im Gefängnis das Leben genommen hat; Dion erzählt,[78] er sei nach der allgemeinen Vermutung auf Befehl der Tribunen hingerichtet worden (was auch Aurelius annimmt), nach einer weit verbreiteten Sage aber habe er sich erhängt. — In Knowles' Darstellung wird also der Hauptheld der Tragödie der Rächer der sinnlichen Begierde, die den eigentlichen Kern des ganzen Stückes bildet. Aus seinem Munde hören wir das letzte Wort; und dieses wieder gilt der Person, die im Mittelpunkt des frevlerischen Anschlages steht. — Diese 6 wesentlichen Abweichungen von den beiden wichtigsten klassischen Werken zeigen uns zur Genüge, dass Knowles sich durchaus nicht scheute, da, wo er eine dramatische Umänderung oder Ergänzung für angebracht hielt, seiner eignen Phantasie und seinem eignen Auffassungsvermögen freien Spielraum zu geben. — Wenn nun auch mit gutem Recht Livius als die Hauptquelle, ja vielfach als die einzige Quelle für Knowles' »Virginius« von den meisten Erklärern be-

[77]) Liv. c. 58.
[78]) Dion. c. 46.

trachtet wird, so möchten wir doch einige Belege für unsere Vermutung anführen, dass auch Dionys. unserem Dichter gut bekannt war und ihm in manchen Punkten als Vorlage gedient hat. 1. Während Liv. berichtet,[79] dass der alte Sicc. Dentatus sofort beim Ausbruch des Krieges mit dem Heere in's Feld gezogen sei, erzählt Dion. in Übereinstimmung mit Knowles' Darstellung:[80] Der wegen seines hohen Alters in der Stadt zurückgebliebene Dentatus wird von den beiden Dezemvirn Appius und Sp. Oppius[81] zu einer vertraulichen Besprechung eingeladen. Beide überreden ihn nach einer scharfen Auseinandersetzung und schliesslich scheinbaren Versöhnung, dem Heere nachzueilen und sich als Legat am Kampfe zu beteiligen. Woher diese Abweichung von Liv. und Anlehnung an Dion.? doch wohl nur, weil so der hinterlistige Charakter des Appius, der mit Worten freundlich ist und zuverlässig zu sein scheint, im Innern aber die ruchlosesten Pläne verborgen hält, deutlicher gebrandmarkt wird. — 2. Die Darstellung der plötzlich entflammten Leidenschaft des Appius für die Virginia ähnelt sehr folgender Stelle bei Dion.[82]: »Ταύτην τὴν κόρην θεασάμενος Ἄππιος Κλαύδιος ἀναγιγνώσκουσαν ἐν γραμματιστοῦ· εὐθύς τε ὑπὸ τοῦ κάλλους τῆς παιδὸς ἑάλω". Bei Liv. findet man nur den einfachen Satz:[83] »Appium Claudium virginis plebejae

[79]) Liv. c. 43.

[80]) Dion. c. 25 — Knowles' »Virginius« II, 4.

[81]) Dass nach Kn.' Darstellung Sp. Opp. nicht in der Stadt zurückblieb, ist schon erwähnt.

[82]) Dion. c. 28 — Kn.' »Virginius« II, 4.

[83]) Liv. c. 44.

stuprandae libido cepit.« Unserem Dramatiker gelingt es durch seine Darstellung die unwiderstehliche Begierde des Appius, zu deren Befriedigung es für ihn keine moralischen Bedenken gibt, scharf hervorzuheben: Wieder ein Mittel, welches seine tiefe Wirkung auf den Zuschauer nicht verfehlen kann. — 3. Knowles' Darstellung, wonach Claudius, das elende Werkzeug des Appius, sich erfolglos bemüht hat, die Amme der Virginia als Vermittlerin zu gewinnen — ein Versuch, der freilich sehr nahe lag, da die Jungfrau während der Abwesenheit des Vaters ganz der Fürsorge der Amme anvertraut war —, klingt an Dion.' Bericht an:[84] »App. schickte Unterhändlerinnen zu den Frauen, bei denen sie erzogen wurde. Als er sie nicht gewinnen konnte, zog er M. Claudius zu Rate«. Liv. erzählt nur ganz unbestimmt:[85] »Appius pretio ac spe hanc virginem perlicere adortus, postquam omnia pudore septa animadverterat, ad crudelem vim animum convertit.« Knowles versteht es, die sonst nur nebensächliche Persönlichkeit der Amme mehr in den Kreis des allgemeinen Interesses zu rücken. Wir gewinnen einen ergreifenden Eindruck von ihrer unanfechtbaren Liebe zu der Herrin, deren Geschick zur Zeit ganz in ihrer Hand liegt. — 4. Uns will es scheinen, als ob Knowles beim Aufbau der Gerichtsverhandlung auf dem Forum sich mehr an die breite Ausführung des Dion. als an die kürzer gefasste Darstellung des Liv. angeschlossen hat. Besonders auffallend ist aber, dass die wenigen zur Erklärung dienenden Worte, welche der

[84]) Dion. c. 28 — »Virginius« III, 1.
[85]) Liv. c. 44.

Erlaubnis des Appius, den Virginius zum Verhör herbeizuholen, beigefügt sind, auch bei Dion. sich finden.[86] Hier heisst es: „ . . . ἀπόχρη γὰρ ὁ χρόνος ὑμῖν οὗτος ἀπαγγεῖλαί τε Οὐεργινίῳ τήμερον, καὶ τριῶν ἢ τεττάρων ὡρῶν αὐτὸν ἐκ τοῦ χάρακος δεῦρο ἀγαγεῖν". Dort lesen wir: »His friends take care to notice him. — The camp's-But four hours' journey from the city.« —

Während, wie obige Belege beweisen, Anlehnungen an Dion. tatsächlich vorhanden sind, haben wir nur eine sichtbare Übereinstimmung mit Liv. festzustellen vermocht,[87] und zwar in den letzten an seine Tochter und an Appius gerichteten Worten des Virginius. Bei Liv. heisst es: »Hoc te uno quo possum modo, filia, in libertatem vindico. . . . Te, Appi, tuumque caput sanguine hoc consecro.« Dem entspricht in unserem Drama: »There is one only way to save thine honour. — 'Tis this! — Lo, Appius! With this innocent blood — I do devote thee to th'infernal gods!«

Somit würde uns das Ergebnis unserer Untersuchungen zu der kühnen Behauptung berechtigen: Dion. hat in erster Linie die Quelle unseres Dichters gebildet. Aber doch ist die Wahrscheinlichkeit grösser, dass diese festgestellten Übereinstimmungen mit seinem Werke nur ein Zufall sind, um so mehr, als sich Dion. ausser auf Terentius Varro besonders auf Liv. stützt, ferner dass Liv. Knowles bekannter war, und daher die Zugrundelegung dieses allbekannten Meisterwerkes ihm weit näher lag. In der Tat ist ja auch allge-

[86]) »Virginius« III, 3 — Dion. c. 32.
[87]) »Virginius« IV, 2 — Liv. c. 48.

mein betrachtet eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Knowles' und Liv.' Darstellung nicht abzuleugnen. Jedenfalls wäre es falsch, wenn man auf Grund dieser konstatierten Tatsachen Dion. als einzige Quelle des »Virginius« ansehen wollte. Welches diese nun wirklich gewesen ist, und ob es sich nur um eine Quelle handelt, muss eben noch dahingestellt bleiben.[88] — Leider ist es uns trotz eifriger Bemühungen nicht gelungen, die von Henry Crisp verfasste, im Jahre 1754 im Drury-Lane Theater aufgeführte Tragödie »Virginia« in unsern Besitz zu bringen. Aus dieser soll nämlich Knowles, so lesen wir in der Einleitung zum »Virginius« in der schon erwähnten Ausgabe »The Britisch Theatre« v. Burckhardt, manche Züge entlehnt haben.

b.

Quellen-Untersuchung zur »Lucrèce«.

Das bekannte Ereignis aus der römischen Geschichte, welches Ponsard in seiner Tragödie behandelt, wird von folgenden Schriftstellern des klassischen Altertums berichtet: Von den lateinischen Autoren: 1) Livius l. I, c. 57—60. 2) Cicero »De Re Publica« l. II, c. 25, wo als Beispiel für den nachteiligen Einfluss, den der König Tarquinius durch seinen schlechten Lebenswandel auf seine Nachkommen ausübte, die Freveltat des Sextus kurz berührt wird. 3) Ovid »Fasti« l. II, V. 721—852. Der geniale Dichter hat den Vorfall mit dem Hauch seiner weichen lyrischen

[88]) Unsere Hülfsmittel lassen uns wunderbarer Weise in der Quellen-Frage alle im Stich.

Empfindung in berückender Schönheit übergossen und künstlerisch ausgeschmückt. Wie wir weiter unten sehen werden, ist auch unser Dichter von seiner Kunst nicht unberührt geblieben. 4) Valer. Maximus »Factorum et Dictorum Memorabilia« l. VI, c. 1, 1, wo die Begebenheit nur kurz erwähnt wird. 5) Aurelius Victor »De viris illustribus urbis Romae« c. 9 und 10. Auch hier ist die Sache nur kurz erzählt. — Von den griechischen Autoren berichten die Sage von der Lucretia: 1) Dion. v. Halic. l. IV, c. 64—84 mit manchen Abweichungen von den übrigen Historikern. 2) Dio Cassius »Ῥωμαϊκὴ Ἱστόρια« fragm. X, 9—14. Dies Werk beruht wesentlich auf Livius. — Abweichend von den Berichten aller dieser Gewährsmänner hat Ponsard in seiner Bearbeitung drei Momente neu hinzugefügt: 1. Das Liebesverhältnis zwischen Sextus und Tullia, der Gattin des Brutus. 2. Das Auftreten der Sibylle von Cumae. 3. Den Traum der Lucretia unmittelbar vor dem nächtlichen Besuch des Sextus.

Bevor wir mit der eigentlichen Quellen-Untersuchung der »Lucrèce« beginnen, wird es angebracht sein, festzustellen, welche Gründe Ponsard zu der Einführung dieser drei neuen Momente bewogen haben mögen.

Was zunächst die völlig freie Erfindung des Liebesverhältnisses zwischen Sextus und Tullia betrifft, so war dies aus folgenden Gründen keine ungeschickte Wahl: 1. Unser Dramatiker wollte der tugendhaften, fleissigen Hausfrau Lucretia ein wollüstiges, vergnügungssüchtiges Weib gegenübenstellen, und dazu konnte er wohl keine bessere Figur wählen als die der Tullia,

die ihren Gatten hintergeht und sich in den Armen eines lockeren Jünglings wiegt. Der Kontrast dieser beiden weiblichen Charaktere muss geradezu verblüffend auf Auge und Ohr des Zuschauers wirken. Schade ist nur, dass sie gerade die Gattin des Brutus ist, der sogar ihre Auseinandersetzungen mit ihrem Liebhaber geduldig als Narr mit anhören muss. Wenn sie ihn auch für einen Tölpel hält, so entspricht es doch nicht unserem Geschmacke, dass sie in seiner Gegenwart ihr Eifersuchtsgefühl in dieser offnen Weise enthüllt. Sie kommt ja zwar nach der Verstossung durch ihren Gatten zur Erkenntnis ihres verbrecherischen Handelns; aber es ist schon zu spät: sie vermag uns nicht mehr zu rühren. Als wir daher ganz zum Schluss ihren Selbstmord erfahren, übergehen wir gleich Brutus dies Ereignis mit vollkommner Gleichgültigkeit. Freilich mag zu dieser missglückten Wirkung nicht wenig der schlecht gewählte Zeitpunkt beitragen, in dem uns ihre Tat mitgeteilt wird. Wie Brutus sich in seinem eifrigen Redestrom sichtbar unangenehm durch die Meldung unterbrochen fühlt, so fühlt der Zuschauer offenbar einen verwirrenden Einschnitt in seine gesteigerte Spannung. — 2. Ponsard wollte Wärme und Lebendigkeit, Eigenschaften, die die Geschichte nur in einem beschränkten Masse zeigt, in sein Werk hineinbringen. Dazu war die Gestalt der Tullia sehr geeignet. — 3. Er will uns von der Niedrigkeit des Charakters des Sextus und von der Schwere seines Verbrechens ein tieferes Verständnis verschaffen. Er hatte die richtige Empfindung, dass

die Geschichte uns nur mit den nackten Tatsachen bekannt macht, welche der Dramatiker erst zu seinem Zweck künstlerisch umzugestalten hat, und aus denen er das schaffen soll, was in ihnen nur versteckt liegt. Er fühlte, dass es seine Aufgabe war, bei der Zeichnung eines Charakters wie des Sextus auch die auf ihn verderblich einwirkenden seelischen Einflüsse hervorzukehren. Wer übte nun wohl einen schädlicheren Einfluss auf den leichtsinnigen Jüngling aus als die sittlich tief gesunkene Tullia? So dürfen wir von diesem Gesichtspunkte aus Ponsard's Wahl mit Recht lobend anerkennen. Man vergleiche Lessing's zutreffende Worte[89]: »Der dramatische Dichter ist kein Geschichtsschreiber, er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, dass es geschehen, sondern er lässt es vor unseren Augen noch mal geschehen, nicht der blossen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer höheren Absicht. Die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke.« — Aber wenn die Einführung der Gestalt der Tullia auch zweifellos dem Dramatiker zu dem grossen Erfolg verhalf, den sein Werk wenigstens zu Anfang erzielte, so dürfen wir doch einen grossen unleugbaren Nachteil dieser Wahl nicht unerwähnt lassen, und damit kommen wir wieder auf den Hauptfehler der ganzen Tragödie zurück: Das Erscheinen der Tullia und ihre Unterhandlungen mit Sextus lassen die Hauptperson Lucretia während zweier Akte von der Bühne und damit aus dem Gedankenkreis des Zuhörers ver-

[89]) Lessing »Hamburgische Dramaturgie« Kap. 11.

schwinden. Tullia nimmt in der Zeit das Interesse, welches man der Lucretia schuldig ist, für sich allein in Anspruch.

Das Auftreten der Seherin von Cumae ist freilich nicht ganz eigne Schöpfung Ponsard's, denn seine Abweichung von der Überlieferung besteht nur darin, dass sie dort dem Könige selbst und nicht, wie in unserem Drama, seinem Sohne mit ihren Weissagungen entgegentritt. Mit dieser Wahl hat unser Dichter in jeder Hinsicht einen unglücklichen Griff getan. Wenn auch die Prophezeihungen der Seherin von hoher Bedeutung für den ganzen römischen Staat sind — später haben sie sich ja auch in der Tat verwirklicht — hier verfehlen sie völlig ihren Zweck. Woher dies Missgeschick? Die Sibylle ist eine von den Gestalten, welche an Sextus vorbeiziehen und ihn zur Umkehr mahnen wollen, als er schon längst entschlossen ist, seinen ruchlosen Plan unter allen Umständen in's Werk zu setzen. Wäre sie früher gekommen, zu einer Zeit, wo die unbezwingbare Begierde noch nicht sein ganzes Wesen umklammerte, und hätte sie da den über die Zukunft Roms ausgebreiteten Schleier vor seinen Augen gelüftet, so hätte sie ihn vielleicht noch auf andere Bahnen lenken können. Jetzt aber war es entschieden zu spät, und so ihr Auftreten für den Fortschritt der Handlung nur hemmend.

Das dritte neu aufgenommene Moment, der Traum der Lucretia, soll wohl dazu dienen, auf den bevorstehenden Höhepunkt der Handlung hinzuweisen. Diese Aufgabe erfüllt er vollkommen. Grade

im Gegensatze zu der unpassenden Einführung der Seherin von Cumae ist dieser Zusatz hier entschieden am Platze und ist so imstande, die Spannung des Zuschauers bedeutend zu steigern.

Wohl aus moralischen Gründen nahm Ponsard eine Änderung der Hauptscene[90] vor, indem er den Wüstling vor der Kaltblütigkeit seines Opfers zurückschrecken und erst in einem zweiten dem Auge des Zuschauers nicht vorgeführten Versuche sein gemeines Vorhaben ausführen lässt. Dass der Zuschauer sich dies Verbrechen als wirklich ausgeführt zu denken hat, st aus folgenden drei Punkten ersichtlich: 1. Sextus erzählt seinem Genossen Sulpice sofort den misslungenen Versuch. 2. Er erklärt ihm am Schlusse ihrer Unterredung: »Les enfers haussent mon entreprise.« 3. Gleich im Beginn des folgenden Aktes treten die von dem Verbrechen benachrichtigten Verwandten der Lucretia auf. Also muss zwischen Akt IV und V die Schandtat fallen, hier muss der Zuschauer sie sich geschehen denken. Den wahren Vorgang erfahren wir erst im letzten Akte aus dem Munde der geschändeten Frau selbst. So enthüllt uns Ponsard doch wenigstens, wie die Sache sich zugetragen hat, wenn sie auch unsrem Auge entzogen bleibt. Ob er nun gut daran tat, den Höhepunkt der Tragödie in dieser Weise abzuändern, wollen wir dahingestellt sein lassen; jedenfalls dürfen wir seinem scheinbar stark ausgeprägten ethischen Gefühl keinen Vorwurf machen.

[90]) IV, 3 cf. p. 116, auch Anm. 1.

Wenden wir uns jetzt der näheren Bestimmung der Quelle der »**Lucrèce**« zu, und versuchen wir durch deutliche Belege nachzuweisen, dass Livius zwar nicht als alleinige Quelle, aber doch als Hauptquelle anzusehen ist. — Grosse Ähnlichkeit verraten die Worte der Lucretia bei Ponsard und Liv., als sie ihren herbeigerufenen Verwandten die erlittene Schande offenbart[91]: Im Drama heisst es: »Tu n'as devant les yeux qu'un corps déshonoré, — Pourtant mon âme est pure, et je le prouverai. — Jurez par votre droite, et donnez votre foi — Que le crime a semé sa vengeance après soi.« Weiterhin: »Je m'absous du forfait, et non pas du supplice.« Liv. erzählt: »Ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit. — Sed date dexteras fidemque, haud impune adultero fore.« — Weiterhin: »Ego me etsi peccato absolvo, supplicio non libero.« Auffällig ist auch, dass bei Beiden Lucretia erst die Umstehenden Rache zu nehmen schwören lässt, bevor sie den Namen des Verbrechers ausspricht. — Ferner stimmt Brutus' Schwur an der Leiche der Lucretia bei Ponsard und Liv. auffallend überein[92]: Im Stück lesen wir:

»Par ce sang — Le plus pur qui jamais coula chez une femme, — Avant d'avoir été souillé par un infâme, — Je jure, et je vous prends à témoins du serment, — Vous tous, dieux immortels! que, depuis ce moment, — Je poursuivrai partout, par le feu, pav le glaire —

[91]) »Lucrèce« V, 3 — Liv. I, 58.
[92]) »Lucrèce« V, 3 — Liv. I, 59.

Par ce que je pourrai, sans relâche, sans trêve, — Tarquin, ses fils, sa femme et toute sa maison.« Dem entspricht bei Liv. folgender Wortlaut: »Per hunc castissimum ante regiam iniuriam sanguinem iuro, vosque, di immortales, testes facio, me L. Tarquinium Superbum cum scelerata conjuge et omni librorum stirpe ferro, igni, quaecumgue denique vi possim, exsecuturum.« Diese beiden fast wörtlichen Übereinstimmungen vermögen schon zu zeigen, wie eng sich Ponsard an Liv. angeschlossen hat. Natürlich sind auch direkte Abweichungen vorhanden, die ja gerade einen seine Vorlage geschickt verarbeitenden Dramatiker kennzeichnen. Solche Abweichungen sind: Nach Liv. Bericht[93] wird der Leichnam der Lucretia unter der Führung des Brutus von Collatia auf das Forum in Rom gebracht, und hier hält Brutus seine Ansprache an das Volk, während er nach Ponsard's Darstellung[94] die Menge durch Valerius in das Trauerhaus führen lässt, hier seine Leichenrede hält und dann Allen voran nach Rom stürmt. Möglich ist jedoch, dass diese Ansprache nur an die Bewohner von Collatia gerichtet war, und Brutus sie in Rom vor der Bürgerschaft wiederholte.

Eine, wenn auch nur unbedeutende Abweichung ist hierin zu erkennen: Nach Livius' Bericht[95] kommt Lucretius mit Valerius, Collatinus mit Brutus, den er zufällig in Rom getroffen hat, in die Wohnung der

[93]) Liv. c. 59.
[94]) »Lucrèce« V, 3, 4.
[95]) Liv. c. 58.

Lucretia. In Ponsard's Werk[96] erzählt Collatinus, seine Gattin habe ihn gebeten, mit Brutus und einem von diesem bestimmten Freunde herbeizueilen; Brutus habe unterwegs Valerius getroffen und ihn mitgenommen.

Wenn auch die Darstellung der Schändung der Lucretia bei Dionys. stark ausgeschmückt ist und sich daher von Ponsard's Drama in mancher Hinsicht weit entfernt, so will es uns doch scheinen, als ob unser Dichter auch von ihm manche Züge entlehnt hat. Einige Belege mögen diese Vermutung rechtfertigen: Ein von Dion. ziemlich breit ausgeführter Zug, der sich weder bei Liv. noch bei Ovid — den wir später auch noch zu berücksichtigen haben — findet, hat offenbar dem Ponsard als Vorlage gedient[97]: nämlich der Vorschlag, den Sextus bei seinem nächtlichen Besuche der Geliebten macht, sie solle sein Weib werden und mit ihm nach dem Tode seines Vaters den Königsthron besteigen. — Auch die Drohung des Lüstlings stimmt merkwürdig bei Ponsard und Dionys. überein[98]. Bei diesem findet man: „Εἰ δ'ἀντιπράττειν ἐπιχειρήσεις, ἀποκτενῶ σε καὶ τῶν θερα-

[96]) »Lucrèce« V, 2.

[97]) »Lucrèce« IV, 3 — Dion. IV, 65,2.

[98]) »Lucrèce« V, 3 — Dion. IV, 65,3. Nur der unwichtige Unterschied ist vorhanden, dass nach Dion's Bericht Sextus seinem Opfer erklärt, er werde einen ihrer Diener — nicht wie P. es darstellt, einen seiner eignen Diener, den er mitgebracht hat — im Falle ihrer Weigerung neben sie legen. So stellt es auch Shakespeare in seiner »Lucréce« dar. Gemeint ist jedenfalls einer der vor dem Gemache der Lucretia schlafenden Wächter.

πόντων ἐπικατασφάξας ἕνα θήσω τὰ σώματα ὑμῶν ἅμα καὶ φήσω κατειληφὼς ἀσχημονοῦσάν σε μετὰ τοῦ δούλου τετιμωρῆσθαι τὴν τοῦ συγγενοῦς ὕβριν μετερχόμενος, ὥστ' αἰσχρὰν καὶ ἐπονείδιστόν σου γενέσθαι τὴν τελευτὴν καὶ μηδὲ ταφῆς τὸ σῶμά σου τυχεῖν." In unserer Tragödie heisst es: »Si vous ne cédez pas, Lucrèce, je vous tue; — Et de ce même fer, dans votre sein plongé, — J'irai tuer en bas un esclave que j'ai. — Je l'apporterai mort à côté de vous morte, — Et dirai qu'entendant du bruit j'ouvris la porte; — Qu'ayant surpris par là votre amour clandestin, — J'ai satisfait sur vous mon parent Collatin. — Ainsi, votre trépas faisant votre souillure, — Vous laisserez un corps privé de sépulture.« — Eine weitere Übereinstimmung besteht darin, dass Brutus in seiner Rede an das Volk bei Dion. und in Ponsard's Darstellung erst die Gründe seiner bisher erheuchelten Narrheit darlegt.[99]

Wie verschieden aber die Erzählung bei Dion. und bei Liv. ist, mögen zwei in die Augen springende Abweichungen des Dion. zeigen: 1. Lucretia begiebt sich selbst nach erlittener Schmach mit anbrechendem Tage im Wagen nach Rom zu ihrem Vater und und erzählt dort, was ihr zugestossen ist.[100] Nach Liv.' Bericht lässt sie bekanntlich ihren Vater nach ihrem Wohnsitz rufen; so auch in Ponsard's Darstellung. — 2. Bei ihrem Tod sind nur ihr Vater und einige Verwandte, die nicht genannt werden, zugegen. Ihr Gatte Collatinus wird erst von Valerius

[99]) Dion. c. 70. — »Lucrèce« V, 4.
[100]) Dion. c. 66. — Liv. c. 58.

nach ihrem Selbstmorde aus dem Lager geholt. Er kommt mit Brutus.[101] Wie Liv. erzählt und auch in Pons.' Darstellung wohnen alle Genannten dem traurigen Ereignisse bei. — Aber auch die schönen Distichen, in welche Ovid dies bedeutsame Ereignis eingekleidet hat, scheinen unserem Dichter nicht unbekannt gewesen zu sein, denn die Erzählung von der Anfertigung eines Gewandes für Collatinus im Gemach der Lucretia und deren ängstliche Frage nach dem Verlauf des Krieges und dem Wohlergehen ihres Gatten klingt sehr an »Fasti« l. II, V. 745—754 an. Im Drama heisst es[102]: »... il lui faut la chaleur — Que d'un bon vêtement lui ménage l'ampleur.« Weiterhin: »Cependant, dites-moi, car j'ai l'esprit troublé — De ce qu'on fait au camp vous a-t-on parlé? N'avez — vous rien appris? Vous avez l'habitude — D'apprendre plus que moi, qui vis en solitude. — A-t-on vu Collatin? Parle-t-on de combats? — Combien vont à la guerre et n'en reviennent pas!« Weiterhin: »... Collatin n'est pas un homme qui se cache, — Et de son déshonneur se faisant un rempart, — Abrite au dernier rang son prudent étendard.« Etwas weiter: »Hélas! c'est ce qui fait mon orgueil et ma crainte. — De noirs press entiments je me sens l'âme atteinte; Des présages affreux viennent m'épouvanter.« Man stelle daneben die bezeichnete Stelle bei Ovid[103]:

[101]) Dion. c. 67. cf. Liv. c. 58.
[102]) »Lucrèce« IV, 1.
[103]) V. 745—48 u. v. 751—54.

Mittenda est domino, nunc, nunc properate, puellae! — Quamprimum nostra facta lacerna manu. — Quid tamen auditis? nam plura audire potestis. — Quantum de bello dicitur esse super? — Sint tantum reduces! sed enim temerarius ille — Est meus, et stricto quolibet ense ruit. — Mens abit et morior, quotiens pugnantis imago — Me subit, et gelidum pectora frigus habet.

Leider war es uns nicht möglich, die englische Tragödie »Brutus« v. Howard Payne zu erlangen. Aus dieser hat Ponsard, wie ein gewisser M. Crompon im 17. Bande No. 435 der »Illustration française« behauptet, eine Reihe einzelner Züge, ja sogar ganze Scenen für sein Drama entlehnt.

Die angeführten, besonders in die Augen springenden Übereinstimmungen sowie die Tatsache, dass die ganze Handlung der »Lucrèce« in ihrem Verlaufe sich der Erzählung des Liv. anschliesst, bestärken uns in der Vermutung, dass Ponsard's Hauptquelle Liv. gewesen ist, und dass der ihm gut bekannte Dion. und Ovid ihm als Ergänzungs-Quelle gedient haben. Dabei bleibt natürlich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass er nicht direkt aus den Werken dieser klassischen Autoren, sondern aus einem oder mehreren der zahlreichen neueren Geschichtswerke über die römische Geschichte, die aber im Grunde wieder vornehmlich auf Liv. fussen, seinen Stoff entlehnt hat. Welches oder welche Werke er nun gerade dazu gewählt haben mag, lässt sich natürlich nie genau bestimmen.

Betrachtet man beide Dramen in ihrem Verhältnis zur Quelle, so erkennt man: Ponsard hat sich viel genauer an die Überlieferung angelehnt als Knowles. Schon in diesem Punkte spricht sich die Überlegenheit des Engländers aus: Er besitzt grössere dramatische Begabung und eine reifere, geübtere Phantasie. Ponsard, der junge bescheidene Dichter, beweisst mit seinem ersten dramatischen Versuch, dass er sich noch nicht von den Fesseln der Vorlage loszusagen und seine eignen Gedanken und seine eignen Gefühle hineinzubringen und mit dem vorliegendem Stoffe zu einem harmonischen Ganzen zu verarbeiten wagt oder, besser gesagt, versteht. Die historische Wahrheit ist es, welche er noch zu einseitig auffasst und in seiner jugendlichen Gewissenhaftigkeit auf eine zu hohe Stufe stellt. Er ist noch nicht zu der moralischen, der eigentlich menschlichen Wahrheit durchgedrungen. Die Ausbeutung, die stolze hervorkehrung seiner Geschichtskenntnisse, selbst da, wo sie wenig am Platze sind und nur sinnstörend wirken, darf man als sein Hauptbestreben hinstellen. Er versteht noch nicht, in den Seelen der grossen historischen Gestalten zu lesen, ihre innersten Reize auszubeuten und in ihnen Entdeckungen zu machen, die für den Dramatiker eine wirkliche Eroberung bedeuten. Seine Lucretia ist auf der Bühne (cf. p. 59) nicht das wahre Ideal der sittlichen Reinheit und weiblichen Tugend; sein Brutus nicht das wahre Sinnbild eines begeisterten Patrioten.[104]

[104]) cf. Latreille Kap. 6. »Les Théories dramatiques de Ponsard« p. 13.

— Anders Knowles! Er besitzt schon weit mehr Erfahrung im Gebrauch und Verarbeitung eines geschichtlichen Stoffes. Er versteht es, sowohl der Wahrheit ihr Recht zukommen zu lassen, als auch seiner dichterischen Phantasie, seinem dramatischen Talente den gebührenden Platz anzuweisen. Für ihn bildet die Geschichte nur die Grundlage, um ein Bild zu gebrauchen: das Fundament des darauf zu erbauenden Gebäudes. Mit feinem Kunstverständnis verarbeitet er den ihm vorliegenden historischen Stoff und erweitert und schmückt ihn da aus, wo er in dramatischer Hinsicht sich dazu berechtigt glaubt.

So ist ja, wie schon erörtert, der ganze fünfte Akt ein Produkt selnes eignen Geistes; der Zweck, der ihn dazu bestimmt hat, ist allein der gewesen, dem Geschmacke seiner Zuhörer gerecht zu werden und — die nötige Bühnenwirkung hervorzurufen. Appius muss dem sein Leben opfern, der in erster Linie dazu berechtigt ist, es ihm zu nehmen. Die andersartige Überlieferung kann in dieser Frage keine Berücksichtigung finden. Ponsard dagegen bleibt bis zum Schluss seiner Vorlage getreu: Brutus fordert das Volk zur Rache an dem Frevler auf. Seine Bemühungen erreichen, wie wir aus der Geschichte wissen, alsbald mit dem Sturz des Königtums ihren Zweck. Wie und von wem Sextus seine Strafe erhält, darüber uns aufzuklären erachtet Ponsard nicht mehr für nötig.

§ 2.

Stellung beider Dramatiker in der Litteratur.

Dieser Abschnitt liesse sich auch einer Frage unterordnen: Zu welcher Schule bekennen sich beide Dramatiker mit ihrem Werke? oder: Welche grossen Vorbilder haben sie im Auge gehabt? Eine Frage, deren Berücksichtigung von um so grösserem Interesse ist, als Beide ihre Dramen in demselben litterarischen Zeitraum schufen und daher leicht vermuten lassen, dass sie, in gleicher Weise durch die Strömungen der Zeit beeinflusst, ihre Dramen auf denselben Grundgedanken aufgebaut haben.

a.

Welcher Schule gehört Ponsard mit seiner »Lucrèce« an?

Die Frage stellt uns die Aufgabe, zu untersuchen, ob »**Lucrèce**« eine klassische oder eine romantische, eine rein historische Tragödie ist; mit anderen Worten: hat Ponsard gleich Corneille und Racine, den Hauptvertretern der 200jährigen glänzenden, aber kalten Periode des Klassizismus, seine Gestalten wie Höflinge Ludwigs XIV. dargestellt, oder hat er sie in ihrer ursprünglichen Gestalt aus der Zeit Roms, kurz hat er die Wirklichkeit an Stelle der Routine und Schablone zur Darstellung gebracht? Rücksichtlich unseres Dramas dürfen, ja müssen wir uns für das Letztere entscheiden. Aber um einer falschen Beurteilung Ponsard's im allgemeinen vorzubeugen, muss kurz auf seine Hauptprinzipien hingewiesen werden. Seine dramatische Kunst bildet kein System. Er

unterwirft sich keiner Autorität im strengen Sinne, er zwängt sein dramatisches Talent nicht in die Fesseln bestimmter Regeln. Das geht aus seinen eignen Worten hervor[105]: »Si je me souviens bien, on distinguait autrefois des classiques et des romantiques, ou des gens qu'on appelait à peu près ainsi.« Wie es falsch ist, ihn als Erneuerer des klassischen Dramas hinzustellen, so würde man verkehrt gehen, wenn man seine beabsichtigte Anlehnung an Shakespeare, Byron und V. Hugo in Abrede stellen wollte. In Wirklichkeit hat er sich weder von dem Klassizismus ganz losgesagt noch zum Romantizismus ausschliesslich bekannt. Sein eigentliches Bestreben ging vielmehr darauf hinaus, das Wesen der alten und der neuen Schule zu vereinigen. Dass dies der Kern seiner Bestrebungen ist, bekennt er selbst mit folgenden Worten[106]: »L'école de M. Hugo a rendu à l'art d'importants services. Sans doute, on est allé trop loin. Mais les excès sont inséparables de l'ardeur d'une révolution. Il fallait un coup de vigueur exagérée pour secouer les esprits engourdis.« Während er einerseits an dem Grundsatz der romantischen Schule, die Freiheit in der Kunst zu wahren, stets festgehalten hat, scheut er sich andererseits nicht, »le lyrisme, la fantaisie, l'exagération des sentiments, l'emploi excessif de la couleur et de l'image, la recherche fatiguante de l'esprit« an ihr scharf zu tadeln.

[105]) »Revue de Vienne« Bd. III p. 490. 1840.
[106]) »Revue de Vienne« Bd. III p. 491. 1840.

Um nun nach diesen allgemeinen, zum Verständnis des Folgenden notwendigen Betrachtungen wieder auf unser Stück zu kommen, so haben wir die Gründe darzulegen, welche uns dasselbe als eine wesentlich romantische Schöpfung ansehen lassen. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass Ponsard weit besser als seine Zeitgenossen de Vigny, Soumet, Dumas u. a., die schon mit gutem Geschick und Erfolg das wirkliche Leben der alten Griechen und Römer dargestellt hatten, begünstigt war, das Wiedererwachen der romantischen Vergangenheit zu fördern: denn geboren in einer Stadt, wo antike Trümmer noch in Massen vorhanden waren, hatte er Gelegenheit, jede Seite des römischen Lebens bis in's Kleinste kennen zu lernen. Die in der Jugend gewonnenen Eindrücke hat er schon in seinem ersten grösseren Werk zur Geltung gebracht: Man erkannte in der »Lucrèce« das, was V. Hugo im Namen der neuen Schule forderte: Natur, Wahrheit, Lokalfarbe und historische Farbe; man spürte den ungekünstelten Hauch der alten römischen Sitten, des echten römischen Geistes wieder. Man sah, das war nicht V. Hugo's schreckliche Lucretia — eine Gestalt, welche seinem übertriebenen Prinzip, nur die absolute Wirklichkeit darzustellen, entsprang. So gelangte er ja schliesslich auf den Standpunkt, die Schilderung des Hässlichen, ja Scheusslichen in den Vordergrund seiner Dramen zu stellen — sondern die altrömische Lucretia, das Symbol der Keuschheit und weiblichen Tugend, die Poesie der Ehe, der Familie und der Häuslichkeit. Dann die

Gestalt des Brutus: einerseits der Tölpel dem Sextus gegenüber (I, 2, 4), andrerseits der durchschauende Gatte (II, 4) und berechnende Politiker (V, 3, 4). Welch' ein deutliches Beispiel für Ponsard's Richtung! Mit der Vereinigung dieser zwei Grundelemente, des Erhabenen und Grotesken, des Schönen und Hässlichen, die, wie V. Hugo sagt, im Drama sich kreuzen müssen, wie sie sich im Leben kreuzen, sagt er sich vom Klassizismus los und bekennt sich zum Romantizismus. Er verwirft die frostige Eintönigkeit der klassischen Tragödie und macht sich die Darstellung des naturwahren, lebendigen Menschen zur Aufgabe. Auch die Gestalt der Seherin von Cumae ist ganz »Wirklichkeit«, denn sie spricht getreu die rätselhafte, doppelsinnige Sprache des Orakels. Man prüfe ferner das Drama auf seine historische Farbe hin. Sie ist nicht schwer zu erkennen: Eine ganze Reihe von bekannten Ereignissen und Sagen aus der römischen Geschichte werden wieder im Gedächtnis des Zuschauers aufgefrischt: die Reise der Söhne des Königs Tarquinius und des Brutus nach Delphi,[107] die Reise des Letzeren nach Sparta und Athen (II, 2), die langwierige Belagerung der Stadt Ardea, die Einnahme der Stadt Gabii durch die List des Sextus,[108] die geheime Botschaft des Königs an seinen Sohn und seine

[107]) Wonl aus griechischer Quelle, da die Römer zur Erforschung der Zukunft gewöhnlich nach Etrurien sandten.

[108]) Wohl dem Herodot entnommen, der III, 154 von der Einnahme von Babylon durch die List des Zopyrus ganz Ähnliches berichtet.

sonderbare Antwort[109] auf dessen Anfrage, auf welche Weise er ihm die Stadt übergeben solle. Selbst in die Geheimnisse der heillosen Politik des Tyrannen werden wir eingeweiht (III, 1). Auch in die griechische Geschichte dürfen wir einen Einblick tun: Brutus spielt (II, 3) auf das Urteil des Paris und auf den durch sein Verschulden hervorgerufenen, für sein Geschlecht so verhängnisvollen troischen Krieg an. — Einzelne Werke seiner Zeitgenossen, in denen die römischen Sitten mit grosser Naturwahrheit dargestellt werden, hat Ponsard für sein Römerdrama geschickt verwertet, z. B. »Nuits romaines« (1830) von Jules de St.-Félix, »Caligula« (1837) von Al. Dumas père, »Une fête de Néron« (1829) von Al. Soumet, »Poèmes antiques« (1822—26) von Alfr. de Vigny u. a. Nicht zum mindesten hat er von den fremdländischen Dramatikern sich Shakespeare zum Vorbild genommen, der in der naturwahren Zeichnung seiner kernigen römischen Gestalten unerreicht dasteht. An ihm hat Ponsard vor allem auch Schilderung des häuslichen Lebens und Einfachheit der Sprache gelernt. — Mit der Nichtbeachtung der Regel von den drei Einheiten, die er als »peu fondées en raison« bezeichnet,[110] begeht er einen schweren Verstoss gegen das Hauptprinzip des Klassizismus. Diese Kühnheit, die Einheit des Ortes

[109]) Diese Erzählung ist griechischen Ursprungs und wohl Herodot entlehnt (V, 92), wo von einem ganz ähnlichen Ratschlage des Thrasybulos an Periander berichtet wird. cf. Ihne »Röm. Geschichte« Bd. I. S. 66. Leipzig 1868.

[110]) »Discours de réception à l' Académie« p. 30. 4. Dez. 1856

ausser Acht zu lassen, macht ihm Th. Gautier sehr zum Vorwurf.[111] Ausser der Einheit des Ortes hat er aber auch die der Zeit nicht gewahrt; denn der Besuch des Collatinus und seiner Freunde bei der Lucretia, die Vorbereitungen des Sextus zur Ausführung seines Planes, der Verführungsversuch, die wirkliche Gewalttat sowie die Benachrichtigung und das Herbeieilen der Angehörigen der Geschändeten aus dem Lager, alle diese einzelnen Tatsachen konnten sich unmöglich innerhalb des vorgeschriebenen Zeitraums von 24 Stunden abspielen. Darin können wir aber kein so grosses Verbrechen erblicken. Er wollte sich eben von diesem Zwange der konventionellen Gegensätze lossagen, weil er deren Unsinnigkeit zu gut einsah, weil er begriff, dass man nur den Regeln folgen darf, welche die Natur und der gesunde Menschenverstand vorschreiben. Überhaupt war es ja eine der Hauptbestrebungen der Romantiker, wie früher Lessing und Schlegel es in Deutschland, Coleridge und Keats in England getan hatten, gegen das Missverständnis der Lehre des Aristoteles anzukämpfen; denn bei Aristoteles war von solch einem unsinnigen Gesetze garnicht die Rede, und nur die peinlichen Franzosen waren es, die aus dem Gesetz von der Einheit der Zeit das des Ortes folgern zu müssen glaubten, weil beide unzertrennlich wären. Es ist unmöglich, dass Männer wie Racine, Corneille, Molière diese Übelstände nicht gefühlt haben sollten; aber sie fügten sich doch wohl oder übel, um das

[111]) »Histoire de l'Art dram. en France« p. 52.

nicht zu stören, was sie »Illusion« nannten. — Auch in seiner Metrik neigt sich Ponsard der romantischen Schule zu: häufig wendet er die bewegliche Cäsur und das enjambement an. — Wie er nun einerseits sich offenbar der romantischen Schule anschloss, — mit Gestalten wie Lucretia und Brutus — so hat er andererseits sich nicht enthalten können, auf den Klassizismus zurückzugreifen. Diese schwankende Stellung zwischen den beiden dramatischen Richtungen ist ihm von den Kritikern oft zum Vorwurf gemacht worden. So spricht ihm Magnin nur ein »schwaches historisches Gefühl« zu.[112] Ist Sextus eine wirklich historische Figur? Entspricht sein zur Schau getragenes Wesen, besonders der Lucretia gegenüber, wirklich den Verhältnissen der damaligen Zeit? Keineswegs. Er hält seine dem damaligen Römer eigene Derbheit unter dem Mantel eines feinen höfischen Wesens verborgen, sodass man ihn gut in die Zeit der römischen Zivilisation, ja — wir wagen es zu behaupten — in den Kreis von Leuten am Hofe des Augustus, wo neben Maecenas und Ovid Horaz seine Oden vortrug, und mit seiner sinnlichen Begierde noch später in die Zeit der wollüstigen Kaiser versetzt denken könnte. Darin kommt also unser Dichter Männern wie Corneille und Racine sehr nahe, deren Römer-Gestalten fast in allen Dramen durch ihre bedeutende Verjüngung beinahe unkenntlich geworden sind und dem Zuschauer eine ganz verkehrte Anschauung von den damaligen Zuständen verschaffen. Wie Sextus, so gehört auch

[112]) »Revue des deux mondes« 1. juin 1843.

die Gestalt der Tullia mit ihrem verweichlichten, durchtriebenen Wesen, mit ihrer Vorliebe für Putz und berauschende Wohlgerüche einer weit späteren Zeit an. Und schliesslich, kann wohl von Konzerten, Festlichkeiten in feenhaften, von Wohlgerüchen erfüllten Salons, die wir verschiedentlich erwähnt finden,[113] zu jener Zeit die Rede sein? — Diese Punkte, glauben wir, zeigen deutlich, wie stark Ponsard noch von den Fesseln der klassischen Periode umschlungen war.

Um hernach seine Stellung dem englischen Dramatiker gegenüber besser würdigen zu können, möge ein kurzer Blick auf das Verhältnis zu seinen Zeitgenossen geworfen werden. Unleugbbar ist, dass er ihre guten Seiten nachzuahmen, ihre Fehler aber verständiger Weise zu umgehen verstanden hat. Während sie es liebten, den Kern ihres Stoffes in eine unergründliche Flut von an Unwahrscheinlichkeit wetteifernden Nebenhandlungen zu versenken, während sie nur unnatürliche Wesen darzustellan bestrebt waren, verfolgte er das Prinzip, nur natürliche, rein menschliche Wesen dem Auge des Zuschauers vorzuführen. Damit kennzeichnet er sich als einen Anhänger der »École du Bon Sens,«[114] welcher Männer wie Latour, Ponroy, Barbier, Decourcelle, Foussier und Augier bereitwillig beigetreten waren. Es wurde sogar Ponsard das Protektorat einstimmig übertragen. Freilich hat er auf diesen Titel »Chef de l'École du Bon Sens« nie Gewicht gelegt und ihn niemals formell beansprucht.

[113]) cf. I, 1,2. II, 3,4. III, 2.
[114]) cf. Latreille Kap. III »École du Bon Sens«.

»Pour ma part,« sagte er selbt, »je n'admets que la souveraineté du bon sens; je tiens que toute doctrine, ancienne ou moderne, doit être continuellement soumise à l'examen de ce juge suprême.«[115] Die Gegner dieser neuen Schule, Th. Gautier an der Spitze, wollten nachweisen, dass es sich um eine klassische Reaktion handele. In Wirklichkeit aber vertrat die »Ecole du Bon Sens« eine Gelehrsamkeit, welche die Achtung vor der Vergangenheit und den Geschmack der damaligen Zeit vereinigte. Mit einem Worte: Ponsard und seine Anhänger haben versucht, auf die wahre französische Tradition zurückzukommen. Ob ihnen dieser schwierige Versuch nun völlig gelungen ist, darüber lässt sich streiten, kann auch nach dem uns beschäftigenden Stück noch garnicht richtig beurteilt werden. Jedenfalls hat Ponsard als Mitglied der »École du Bon Sens« sich das grosse Verdienst erworben, dass er, wie Junker sagt,[116] schon mit seinem ersten Drama »**Lucrèce**«, der Übertreibung und Regellosigkeit der Romantiker den »Bon Sens«, die ungekünstelte, schlichte, in den Regeln der Kunst sich bewegende Darstellung natürlicher Charaktere und Verhältnisse entgegensetzte. Freilich an dramatischer Erfindungsgabe und Gestaltungskraft steht er hinter den Romantikern zurück.«

---

[115]) Œuvres compl. Bd. III p. 352 in »Préf. d' Agnès de Méranie.

[116]) Junker »Grundriss der Geschichte der franz. Litteratur« p. 441.

b.

Wer hat Knowles als Vorbild für seinen »Virginius« gedient?

Die Frage könnte auch allgemein lauten: Welche Periode der englischen oder französischen Litteratur ist für Knowles' »Virginius« vorbildlich gewesen? Unsere Antwort lautet: Nicht das klassische Zopftum der Franzosen, jenes Übel, welches in England nur etwa 50 Jahre seine Herrschaft geübt hat, ohne andere tiefere Spuren im litterarischen Leben der Nation zu hinterlassen, als die seitdem geübte grössere Korrektheit in den dichterischen Formen; sondern die Schöpfungen des Elisabethischen Zeitalters, und von diesen natürlich in erster Linie die des grossen Shakespeare, der einen ewig belebenden Odem in seine Kunstwerke blies, dessen dramatische Gestalten sich ewig jung durch alle Perioden der Geschichte hindurch gerettet haben. Knowles beweisst uns mit seinem »Virginius«, dass er shakespearsche Gestalten wie Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Falstaff, Julia, Desdemona, studiert und ihren unschätzbaren Wert erkannt hatte. Jedenfalls übertrifft er an Geist und Darstellungstalent seine Zeitgenossen — mit Ausnahme von Byron, der unter den Dramatikern dieses und des folgenden Zeitraums allein wahrhaft dramatische Genialität und Kraft besitzt — bei weitem und — wir wagen es zu sagen — von ihnen allen ist er der einzige, der würdig war, einen so edlen Stoff des klassischen Altertums wie den Tod der Virginia dramatisch zu behandeln. Wenn er auch lange nicht die tiefe Empfindung und Begeisterung

für die wahre Poesie und die wahre dramatische Kunst wie sein Vorbild hatte, so hat er sich doch in zwei Punkten entschieden Shakespeare genähert: 1. in der unverfälschten, schlichten Darstellung der Wahrheit, der Wirklichkeit. 2. in der Kunst der Charakteristik. Letzteres glauben wir schon in dem betreffenden Abschnitt »Zeichnung der Hauptcharaktere« genügend erörtert zu haben. Die Hervorkehrung des menschlichen Charakters, dieses höchsten Objektes jedes Dichters, welches den Kern, den Ausgangspunkt wie das Ziel fast jedes Shakespeare-Dramas bildet, hat auch unser Dichter sich zur höchsten Aufgabe gemacht, und er hat sie, vom Standpunkt eines massvollen Beurteilers aus betrachtet, mit Geschick gelöst. Gleich Shakespeare stellt er in seinem »Virginius« nur rein irdische Menschen, keine »Übermenschen« nach V. Hugo's Art dar und lässt seine eigne Person völlig hinter ihnen zurücktreten. Gleich ihm bestrebt er sich, seine Personen sich selbst durch Handlungen oder Worte charakterisieren zu lassen. Tatsächlich gelingt es ihm bisweilen, durch knappe Äusserungen einer Person ihr innerstes Wesen unverkennbar hervorzukehren. Einige Beispiele mögen dies zeigen: Wie klar und scharf tritt am Eingang der 3. Scene des 2. Aktes der angeborene Stolz und die tyrannische Gesinnung des Appius hervor! Man vergleiche ferner die 3. Scene des 5. Aktes, wo er, schon am Rande der Verzweiflung angelangt, auf einen schwachen Impuls hin wieder seine untilgbaren Gelüste die Oberhand gewinnen lässt. Auch die wahre Sinnesart des Virginius weiss

der Dichter an zwei Stellen mit wenigen Worten hervorzukehren: 1. Act II, Scene 2, wo er die Pflicht gegen das Vaterland als die heiligste aller Pflichten hinstellt: »Remember, girl, — The first and foremost debt a Roman owes, — Is to his country; and it must be paid — If need be, with his life!« 2. Act IV, Scene 1, wo sein gutes Gewissen ihn unverzagt den Weg zum Richterstuhle antreten lässt: »For me — I shall be mute - my eloquence is here — Her tears-her youth - her innocence - her beauty!« Der alte, wackere Römertypus Dentatus kennzeichnet sein unverfälschtes Wesen den Bürgern gegenüber in kurzem, scharfem Tadel Act II, Scene 4: »What you build, you build — except it be for your own good; dem Appius gegenüber in derselben Scene: »I tell you, to your teeth, the Decemvirs bring themselves into contempt.« Erhaben sind die Worte, mit denen er ebenda sein Pflichtgefühl und seine glühende Vaterlandsliebe ausdrückt: »This I know — I am a soldier, and as a soldier, I am bound to serve. — All the success I ask — Is that which benefits my country.« Die Beispiele liessen sich noch leicht vermehren; aber die angeführten werden genügen, um Shakespeare auch nach dieser Richtung hin als ein Vorbild Knowles' hinzustellen. — Die göttliche Eingebung, mit welcher Shakespeare so herrlich ausgestattet war, scheint auch Knowles nicht unberührt gelassen zu haben; denn nur durch sie konnte er die Wanderungen eines umnachteten Geistes und den Schmerz eines gebrochenen Herzens in so vollendeter Weise zur Darstellung bringen. Natürlich

ist es der geniale Shakespeare, der mit der Gestalt eines (wahnsinnigen) König Lear auf diesem Gebiete der dramatischen Kunst die höchste Stufe erklommen hat. — Schliesslich muss noch erwähnt werden, dass Knowles auch in etwas Äusserlichem, dem fortwährenden Scenenwechsel, sich offenbar an Shakespeare angeschlossen hat. Auffallend ist jedoch, dass er weder in dieser noch in einer seiner anderen Tragödien den von seinem Vorbild so oft und stets mit grossem Erfolg benutzten Bühneneffekt durch Mischung des Tragischen mit dem Komischen angewendet hat. Mit diesen Ausführungen sollte dargelegt werden, dass Sheridan Knowles im historischen Drama ein verständiger und massvoller Nachahmer des Grössten aller englischer Dramatiker gewesen ist. Sein grosses Verdienst besteht darin, dass er durch sein Römerdrama »Virginius« die klassische Tragödie — natürlich nicht in französischem Sinne zu verstehen —, die sich einst unter Shakespeare zu einer solchen mächtigen Höhe emporgeschwungen hatte, von neuem belebte, und dass er als Regenerator des Shakespeare-Dramas seine Zeitgenossen zu neuem dramatischen Schaffen anregte. Daher gebührt ihm — neben Charles Reade — der erste Platz unter den englischen Dramatikern der neueren Zeit; ja er ist weit höher als sie zu stellen, denn was sie geschaffen haben, entbehrt zum grössten Teile der inneren Vollkommenheit und des moralischen Wertes und ist ein deutliches Zeichen für den jämmerlichen Tiefstand des Geistes und Geschmackes ihrer Zeit.

Wir führen das Urteil an, welches Engel in seiner englischen Litteraturgeschichte[117] über ihre Schöpfungen fällt, und welches uns den Geist dieser Zeit recht zu charakterisieren scheint: »Abgesehen von ihren Buchdramen, die auch genug Mängel enthalten und wenig bekannt sind, strotzen ihre Bühnendramen, selbst die besten, von einer derartigen Albernheit und Geschmackswidrigkeit, dass die unsinnigsten französischen Vaudevilles eines Pariser Theaters vierten Ranges, ja sogar viele Berliner Possen, noch Litteratur im Vergleich zu dem sind, was sich in England in der Neuzeit »Drama« zu nennen wagt. Aber das Kulturbedürfnis der mittleren Stände Englands steht auf einer zu niedrigen Stufe, als dass sie etwas Besseres und Wertvolleres beanspruchen sollten.«

Bei einer vergleichenden Gegenüberstellung von Ponsard und Knowles am Schlusse dieses Kapitels ergibt sich folgendes Resultat: Beide Dramatiker haben bei der Abfassung ihres Stückes dasselbe Ziel im Auge gehabt, beide sind in gleicher Weise bestrebt gewesen, Shakespeare's Art der dramatischen Darstellung — historische, naturwahre Gestalten zu schaffen — nachzuahmen. Diese Nachahmung ist aber dem einen mit grösserem, dem anderen mit geringerem Glück und Geschick gelungen. Knowles, der erfahrene, dramatisch hoch begabte Dichter, der in einem an dramatischen Talenten und Erzeugnissen nicht reichen Jahrhundert lebte, hat mit Rücksicht auf die waltenden

[117]) Engel »Geschichte der englischen Litteratur« in dem Abschnitt »Das neueste englische Theater.« Leipzig 1883. p. 529—30.

Umstände die sich gestellte Aufgabe mit Verständnis und zur Zufriedenheit seiner Zeitgenossen gelöst; er hat das angestrebte Ziel im Wesentlichen erreicht, weil er eben stark genug war, um den schädlichen Elementen seiner Zeit die Stirne zu bieten und von ihrem gefährlichen Einfluss sich unberührt zu halten. Um so höher ist daher der innere Wert seiner Schöpfung zu veranschlagen; und wundern müssen wir uns, mit welcher Gleichgültigkeit die meisten Litteratur-Geschichten über diesen Dramatiker hinweggehen. Selbst Wülker hält es für überflüssig, auch nur auf ein einziges seiner Werke näher einzugehen. — Ponsard, der junge, die erste Stufe seiner dramatischen Tätigkeit besteigende Dichter, ist von seinem kühn gefassten Vorsatze schon bei seinem ersten Versuche abgewichen und hat sich durch die noch mächtig wirkenden Strömungen der Vergangenheit wieder auf die falsche Bahn lenken lassen. Er hat zwar mit seiner »Lucrèce« seine entschiedene Neigung zum Romantizismus verraten, aber gleichzeitig dem zu fest gewurzelten Klassizismus sich wieder zugeneigt, von dessen starken Fesseln sich endgültig frei zu machen seine jugendliche Befangenheit und Unsicherheit ihm noch nicht ermöglichte.

§ 3.

Würdigung beider Stücke.

Dieser dritte und letzte Teil des dritten Kapitels unserer Abhandlung würde sich auch der Frage unterordnen lassen: Welcher der beiden Tragödien gebührt

auf Grund obiger Untersuchungen der Vorzug? Die Antwort auf diese Frage kann nicht zu Bedenken Anlass geben: Zweifellos Knowles' »Virginius«, wenn wir auch Ponsard in Anbetracht seines ersten dramatischen Versuches für seine »Lucrèce« unsere gebührende Anerkennung nicht versagen wollen. Eine Gegenüberstellung der bei den Einzelbetrachtungen gewonnenen Resultate wird nunmehr zeigen, in welchen Punkten Knowles' Überlegenheit hervortritt. — Bei der Wahl ihres Stoffes haben beide Dichter es offenbar für eine Notwendigkeit erachtet, gleichzeitig mit der Darstellung der betreffenden Begebenheit die näheren politischen Verhältnisse zu beleuchten, eben weil durch diese aussergewöhnlichen Ereignisse ein so bedeutender Umschwung im römischen Staatswesen herbeigeführt wurde. Beide aber haben ihren Vorsatz in verschiedener Weise zur Ausführung gebracht. Ponsard ist dadurch in den grossen Fehler verfallen, von seinem eigentlichen Thema abzuschweifen und den weniger wichtigen Teil seines Dramas weiter auszudehnen, als er durfte. Infolge der breiten Erörterung der politischen Lage Roms zur Zeit des Verfalls schwächt er das Interesse des Zuschauers und damit den Gesamteindruck der Haupthandlung. Freilich werden wir schon in der zweiten Scene des ersten Aktes durch die Worte des Sextus »Dieu! la belle maîtresse!« auf dessen verborgene Gelüste und im weiteren Sinne auf deren schlimme Folgen aufmerksam gemacht, ebenso wie schon dort der klare Verstand und die ehrliche Gesinnung des Brutus aus seinem

Ausruf »O noble et digne femme!« hervorschaut. Doch das sind nur Andeutungen, die durch die folgenden nebensächlichen, in den Vordergrund gestellten Erörterungen wieder aus dem Gedächtnis entfernt werden. Die Handlung der »Lucrèce« entbehrt also der gleichmässigen dramatischen Steigerung und ist — wenigstens bis zum 4. Akt — nicht imstande, uns mitfortzureissen. Wo sie eigentlich ihren Höhepunkt erreicht, lässt sich kaum feststellen[118]: Soll dieser in dem heimlichen Besuch und dem misslungenen Verführungsversuch des Sextus oder in dem Selbstmord der Lucretia zu suchen sein? Wie anders Knowles! Er hat von Anfang an sein Thema und sein Ziel klar im Auge und führt so gleichmässig und ohne Abschweifung den gespannten Zuschauer dem Höhepunkt entgegen. Wenn auch der Schauplatz fortwährend sich ändert, so trägt dies unserer Ansicht nach nur dazu bei, die Gedanken des Zuschauers allmählich auf den eigentlichen Kern der Handlung, den mit den denkbar rohesten und hinterlistigsten Mitteln in's Werk gesetzten Verführungsversuch des Appius, zu konzentrieren. — Auch in der Kunst, die einzelnen Scenen durch ein inneres Band zu verknüpfen, überragt Knowles den jungen Ponsard. Letzterer reiht fast durchweg eine Scene an die andere, ohne vorher das Auftreten anderer Personen genügend zu motivieren und so die Spannung des Zuhörers gleichmässig fort-

[118]) Wir haben im 3. Abschnitte des 2. Kapitels (»Verlauf der Handlung«) den heimlichen Besuch des Sextus bei der Lucretia als »die Katastrophe« bezeichnet.

zuführen. — Ferner ist die Charakterzeichnung dem Engländer entschieden besser gelungen als dem Franzosen. Seine Charaktere, selbt die der Nebenfiguren, sind scharf und lebendig gezeichnet: Eigenschaften, die wir Ponsard's Gestalten keineswegs völlig absprechen können, die jedoch bei der Zerrissenheit ihres Auftretens[119] und der losen Verkettung der einzelnen Scenen weniger deutlich hervortreten und — abgesehen von dem Charakter der Tullia — für den Gesamteindruck nur ein verschwommenes Bild abgeben. — Ein Haupterfordernis, welches man in Ponsard's Drama vermisst, ist die innere Wärme und Belebung, aus welcher die Begeisterung für das hervorgeht, was man als wahr, gross und schön erkannt hat, welche den Wunsch, tiefer in die Handlung und in die einzelnen Charaktere einzudringen, im Innern des Zuhörers hervorzaubert. Die Eintönigkeit und Frostigkeit des klassischen Dramas spiegelt sich zu deutlich in der »Lucrèce« wieder. Gerade diese genannten, ein gutes Drama kennzeichnenden Eigenschaften treten so grossartig in dem »Virginius« hervor, und ihnen verdankt der Dichter in erster Linie die Popularität seines Werkes. — Hinsichtlich der Wirkungsfähigkeit vergleiche man nur die Hauptscene des »Virginius« (IV, 2) mit derjenigen der »Lucrèce« (V, 3). Durch den vorhergehenden, bis zur höchsten Stufe der Leidenschaft sich steigernden Wortwechsel gelingt es Knowles, die grausige Tat des unglücklichen Vaters vortrefflich vor-

[119]) Wir denken dabei besonders an die Gestalt der Hauptheldin.

zubereiten und so ihre Ungeheuerlichkeit einerseits und ihre unvermeidbare Notwendigkeit andererseits dem Zuschauer zum vollen Bewusstsein zu bringen! Der Eindruck von diesem Vorgange muss in jedes empfindende Herz gleich tief sich senken: Ponsard dagegen vermag mit dem Selbstmorde der Lucretia lange nicht so tief auf unser Gemüt einzuwirken, 1. weil wir von dem wirklichen Verbrechen des Sextus nichts gesehen haben — der völlig misslungene Verführungsversuch lässt nicht das spätere Gelingen des Verbrechens ahnen — 2. weil die Tat der Lucretia entschieden nicht genug vorbereitet ist: ein unbedingtes Erfordernis, dessen Wichtigkeit gerade Knowles erkannt hat. Das plötzliche Erscheinen der Entehrten, ihre kurze Auseinandersetzung mit ihren ahnunglosen Angehörigen, besonders die Trostworte des Gatten und Vaters lassen uns nicht vermuten, dass sie entschlossen ist, so schnell ihren Plan auszuführen. Ihr Handeln erscheint uns überstürzt und kann daher nur eine verhältnismässig geringe Teilnahme in uns hervorrufen. Uns will es fast scheinen, als ob der Dichter selbst diese Schwäche erkannt hat und, um die ausgebliebene Wirkung doch noch hervorzurufen, die lange Volksrede des Brutus sofort darauf folgen lässt.

Schliesslich — und zwar ist dies ein sehr wesentliches Unterscheidungsmoment - übertrifft Knowles' Drama dasjenige Ponsard's in der Art des Abschlusses. Dieser schliesst sein Stück, ohne dass die beschlossene Bestrafung des Übeltäters wirklich zur Ausführung gelangt ist, während jener das Gefühl

hatte, er könne dem Geschmacke des Publikums nur gerecht werden, wenn er den schändlichen Gelüsten des Appius die Strafe auf dem Fusse folgen liesse. Daher lässt er ihn — zwar im Hintergrunde — auf der Bühne sterben. Andererseits aber können wir auch wieder nicht leugnen, dass beide Dramatiker, streng beurteilt, über ihr Ziel hinausgeschossen sind: Knowles hätte seine Tragödie mit der Erstechung der Virginia, Ponsard die Seinige mit dem Selbstmord der Lucretia trefflich beenden können. Ein besserer Abschluss und ein geeigneteres Moment für eine grossartige Bühnenwirkung konnte sich Beiden nicht bieten.

Sonstige Ähnlichkeiten, bezw. Unähnlichkeiten des »Virginius« und der »Lucrèce«.

In diesem letzten Teile unserer Abhandlung sollen noch einige Punkte hervorgehoben werden, welche sich in die übrigen Abschnitte des 3. Kapitels nicht gut haben einreihen lassen.

1. Einen zwar versteckten Unterschied möchten wir in der Charakterzeichnung der beiden Ammen erblicken: In Knowles' Darstellung ist sie die treue, sich aufopfernde Beschützerin des ihr anvertrauten Weibes, die sich durch Nichts, auch nicht durch die jedenfalls mit grosser Raffiniertheit vollführten Überlistungsversuche des Claudius, des Vertrauensmannes des Appius, in ihrer anhänglichen Gesinnung beein-

flussen lässt. In Ponsard's Drama ist sie nicht von derselben unerschütterlichen und edlen Sinnesart. Gleich im ersten Akt offenbart sie einen Zug, der uns entschieden unangenehm berühren muss: Sie übernimmt die Rolle einer Verführerin ihrer Herrin gegenüber, indem sie ihr rät, zuweilen bei Tanz und Belustigungen irgend welcher Art in Abwesenheit ihres Gatten Zerstreuung zu suchen. Ja sie erkühnt sich sogar zu der vorwurfsvollen Behauptung, dass ihre zurückgezogene Lebensweise ihrer Schönheit nachteilig sei und daher die Liebe ihres Gatten abschwächen könne. Freilich beweist auch sie bei ihrem zweiten Auftreten (IV, 1) ihre tiefe Zuneigung zu ihrer Gebieterin.

2. Ponsard's Brutus und Knowles' Dentatus stellen in ihren Grundzügen sehr ähnliche Charaktere dar. Beide, Typen eines wahrhaften Römers, sind von derselben Sehnsucht nach Freiheit beseelt, eben nur mit dem Unterschiede, dass der eine seine Gesinnung unverholen äussert, der andere sie unter der Maske der Verstellung bis zum erwarteten Zeitpunkte verborgen hält. —

3. An Schönheit wetteifert in beiden Dramen die Darstellung der quälenden Unruhe, welche die Väter der unsittlich begehrten Frauen bei Empfang der rätselhaften Botschaft ergreift. Doch möchten wir Knowles' Darstellungsweise den Vorzug geben. Schon durch die hartnäckige Weigerung des Boten, die Ursache seines Erscheinens zu erklären, wird die bange Ungeduld des durch die hinterlistige Ermordung seines

Waffengefährten Dentatus bereits bestürzten Virginius auf eine weit höhere Stufe getriebeu, und dem Zuhörer der Vorgang im Inneren des Gepeinigten weit fühlbarer gemacht als durch die eignen Worte des Lucretius, die zwar sein stark erregtes Gemüt erkennen lassen, aber doch einem feinfühlenden Zuhörer verraten, dass die erste und heftigste Periode des Schmerzes schon überwunden ist. Lucretius ist schon von dem Wunsche seiner Tochter benachrichtigt, Virginius wird erst vor den Augen des Zuschauers von dem Befehl des Appius und dann von dem schmerzlichen Vorfalle in Kenntnis gesetzt. Zweifellos vermag dies Kunstmittel eine grössere Bühnenwirkung hervorrufen.

4. Der Tod der beiden Heldinnen ähnelt sich sehr: Beide gehen gefasst aus dem Leben, nur mit Unterschiede, dass Virginia sich dem Willen des Vaters ohne Widerstreben opfert, während Lucretia ihrem Ehrgefühl aus eigenem Antriebe das Leben weiht. Im Grunde ist Virginia's Tod entschieden grossartiger: Sie lässt sich opfern, nur weil die Zukunft eine Verletzung ihrer Ehre und Reinheit bringen kann; Lucretia stirbt, weil die Schändung an ihr vollzogen ist. Darin aber stimmt das Schicksal Beider wieder überein, dass eine Rettung vor einem solchen angedrohten Verbrechen im einen Falle, eine Tilgung solcher erlittenen Schande im anderen Falle nur der freiwillig gewählte Tod herbeiführen kann.

Zum Schlusse sage ich Herrn Prof. Dr. Lindner, der mich in Anlage und Ausführung meiner Arbeit in liebenswürdigster Weise unterstützt hat, meinen aufrichtigsten Dank.

Lebenslauf.

Ich, Werner August Wilhelm Hans Klapp, wurde am 22. Juli 1881 als Sohn des Gymn.-Professors Dr. Albert Klapp und seiner Ehefrau Mathilde, geb. Schmidt zu Parchim i. M. geboren. Ich gehöre der evang.-lutherischen Kirche an. Nachdem ich Ostern 1900 auf dem Gymnasium meiner Vaterstadt die Reifeprüfung abgelegt hatte, besuchte ich zum Studium der neueren Sprachen der Reihe nach die Universitäten Göttingen, Freiburg i. B. und Berlin. Zwecks weiterer Ausbildung in der modernen Umgangssprache hielt ich mich im Sommer 1902 in Paris auf, wo ich auch als Student an der »Sorbonne« immatrikuliert war und die Vorlesungen der Herren Professoren Gaston-Paris vom »Collège de France«, Passy von der »École des Hautes Études«, Lanson, Larroumet, Faguet u. a. hörte. Während der Monate Juli und August nahm ich an den alljährlich stattfindenden Ferienkursen teil. Nach meiner Rückkehr bezog ich im W.-S. $19^{02}/_{03}$ die Universität Rostock, auf der ich mene Studien abzuschliessen gedenke.